



د . نعيم اليافي

أطياف الوجه الواحد

دراسات نقدية في النظرية والتطبيق



دراسة

أطياف الوجه الواحد
دراسات نقدية
في النظرية والتطبيق

الدكتور نعيم اليافي

أطياف الوجه الواحد
دراسات نقدية
في النظرية والتطبيق



Collection of the Alexandria Library, GOAL
Bibliotheca Alexandrina

الهيئة العامة لكتبة الأسكندرية	
رقم التصنيف	٢١٧٧٥
رقم التسجيل	٢١٧٧٥

منشورات اتحاد الكتاب العرب

دمشق

حقوق الطبع والنشر والاقتباس
محفوظة
لاتحاد الكتاب العرب

مقدمة

هذه مجموعة من الدراسات النقدية في التنظير والتطبيق تمثل مقارباتي خلال النصف الأول من عقد التسعينات ، بعضها كُلفت بكتابته ، وبعضها الآخر ندبت إليه نفسي ، وبعضها الثالث حُملت عليه ، ولم تكن بي إليه رغبة ، ولكنها على اختلافها تعكس ما التزمت به أطورته رؤية ومنهجاً وأسلوب تناول .

قليل لي غير مرة أنه من الأفضل لك أن تنصرف إلى تأليف الكتب وتأسيس منهج ومدرسة تترك لمريدك من بعدك خطة وهدفاً وأفقاً قصياً ، فلماذا تضيع جهدك في مثل هذه المقاربات المشتتة ، سواء على مستوى الأجناس الأدبية أم على مستوى الموضوعات ؟ أليس من الأجدى أن تقدم كتاباً في جنس واحد من الأجناس ، أو في قضية مفردة من القضايا النقدية يكون كل ما بين دفتي المؤلف من الجلد إلى الجلد منصرفاً إليها باحثاً فيها ؟.

وأعترف بأن وجهة النظر هذه أكثر من أن تكون سديدة ، صائبة وضرورية ، بيد أن ما أقوم به هو الضريبة التي يجب عليّ أن أدفعها لقاء الاهتمامات الثقافية المتعددة ، والأجناس الأدبية التي أرودها ، والمحاضرات واللقاءات والندوات التي أليها دائماً ، وتأخذ من وقتي وجهدي الكثير . إن مثلي ممن يجد نفسه مستهلكاً باستمرار لا يستطيع أن يجد الوقت الكافي للانصراف إلى تدوين

كتاب مقنع ، يغلق من دونه الباب على ذاته ، يوفر له الجهد ، وينعم فيه الذهن ، ويكون له كل الوقت ، وأنت في هذه الحالة لابد أن تختار بين طريقتين : طريق الكتاب الواحد ، وطريق الكتاب المتنوع ، طريق الانصراف إلى ذاتك دون الناس ، وطريق الانصراف إلى الناس الآخرين دون ذاتك ، وأجدني في مثل هذا الخيار أؤثر الطريق الثاني - لقد وهبت نفسي من أجل الآخر / الجماهير ، إلي رغائبها ، وأحاورها فيما تريد ، وأدعوها الدعوة تلو الدعوة إلى ما فيه خيرها ورشادها ومستقبلها في فعاليات ونشاطات تنويرية أو من بها وأسشرفها . من هنا كان التنوع والتشتت ، ومن هنا كان الالتحاق على استراتيجية النص في آفاقه الثلاثة ، أفق المعرفة ، وأفق النقد ، وأفق التطور .

على مستوى التنوع تضم الدراسات خمسة من حقول المعرفة الأدبية في أجناسها المتعددة : جنس الشعر والقصيدة ، و جنس السرديات في غطيها القصير والطويل ، و جنس المقالة ، و جنس السيرة ، و جنس النقد بوصفه حقلاً متخصصاً يشمل الجميع ، ويتميز منها في آن بأدواته المعرفية المستقلة ، لقد حاولت في هذا التنوع أن أحقق أمرين :

أولهما تلبية نداء الاختصاص العام - الأدب الحديث - ، وثانيهما نداء الهواية « أن تعرف كل شيء عن الأمر الواحد وأن تعرف شيئاً واحداً عن كل الأمور » ، فإن استطاع هذا التنوع أن يحقق النداءين ويلبيهما فقد أتى أكمله ، وأن لم يستطع يظل في إطار المحاولة ، وكم من محاولة أخفقت مهما ادّعى صاحبها من سلامة النية والقصد والهوى .

أما على صعيد استراتيجية النص أو العمل في آفاقه الثلاثة .

المعرفة والنقد والتطور فقد استجبت في ذلك إلى نداء العصر / المرحلة ، وهي مرحلة عندي ترفع ثلاث يافطات في مقابل ثلاثة شعارات غلبت على المرحلة السابقة . ترفع يافطة المعرفة ولا شيء غير المعرفة في مقابل شعار الايديولوجية ، لقد كنت في مقارباتي السابقة أميل إلى شيء من هذه الايديولوجية ، وصرت الآن أكثر ميلاً إلى ميدان المعرفة ، والفرق بينهما كبير ، فالايديولوجية تجعلك ملتزماً بقضايا مسبقة الصنع ، أما المعرفة فتجعلك تتجه في كل اتجاه لتأخذها من أي مصدر وطريق ، لأن غايتك الحقيقة واليقين .

وترفع يافطة النقد في مقابل شعار القبول السلبي أو الايجابي ، ولم لا أقول الاستسلام مادام المنطلق ايديولوجيا ، اليوم صار النقد / رفع اللسان أو الرفض أو حتى التساؤل هو الضرورة والمنطلق والسبيل ، فلا شيء بعد اليوم يقيني ، الكل في موضع التساؤل ، وموضع الشك والريبة ، موضع النقد ، قبولاً أو رفضاً أو إعادة انتاج .

وترفع يافطة التطور في مقابل شعار الشمولية والثبات ، صحيح أن هذه اليافطة رفعتها في مباحثي منذ ثلاثين عاماً وعُنت بها : «تطور الشكل الفني للقصة» ، «تطور الصورة الفنية» ، «وضع المرأة بين الضبط والتطور» ، إلا أنني في مرحلتي هذه أجدني أكثر استجابة وتلبية لهذا النداء ، نداء التطور على مختلف الصعد ، وبالنسبة إليّ دارساً أو ناقداً يعني التطور عندي مواكبة العصر في أدواته المعرفية ، أصبحت اليوم أكثر اقتناعاً بالقطيعه ، «الايستمولوجيه» على مستوى المناهج وصولاً إلى امتلاكها من جديد في دوامة التغير والتحول والتبدل .

وضمن هذا التطور كتبت نوعين من الدراسات : دراسات تجاوزت فيها مقولاتي السابقة ، ويظهر ذلك جلياً إذا قارنا بين بحث «القارئ والنص» الذي كتبه عام ١٩٨٦ ونشرته في كتابي المغامرة النقدية عام ١٩٩٢ ، وبين بحث «النص بين آلية القراءة وإشكالية التلقي» الذي كتبه عام ١٩٩٤ ونشرته في هذا الكتاب ، وأما النوع الثاني من الدراسات التي واكبت فيها تطور الأدوات المعرفية الحديثة فيتجلى واضحاً في دراسات عدة من مثل «التنصص» و «الانزياح» و «التحويل الأدبي» و «المكان المغلق» و «الشعرية» ... وجميعها مباحث حاولت أن أفيد منها مما أحرزته الاتجاهات النقدية من نجاحات خاصة في ميادين اللغويات والأسلوبيات والسيميائيات والسرديات ، وأن كنت لم أستسلم لها كلية بل أخذت منها ما يسعفني ويلائم الانتاج الذي أعمل عليه مرة والمجتمع الثقافي الذي أعيش فيه ثانية .

ولعل الجديد في هذه الدراسات إلى جانب ما أسلفت هو وقوفي عند «المنهج التكاملي» مرتين ، صحيح أن هذا المنهج فهم مفهومات عدة وتناوله الدارسون منذ الأربعينات غير أنني أزعم أنه لأول مرة في تاريخ النقد العربي الحديث يؤصل لهذا المنهج ، وتُستبان أسسه ومنطلقاته ، وتوضع له سماته وحدوده ، وإذا كان اقتراضي منه تنظيراً هذه المرة فإني أرجو في المستقبل أن أنصرف إليه تطبيقياً ، حتى يشق طريقه بعمق على مستويين ، مستوى التجنيس ومستوى الاجراء ، وهو مطلب ألح عليّ فيه الكثير من الطلاب .

إني آمل من وراء هذه المقاربات النقدية أن أؤكد نوعين من الاتصال والانفصال ، الاتصال بالتراث على مستوى تطوير

المفاهيم بما لا يبعدنا عن الماضي كمادة ، وأن قطعنا عنه كمنهج ، والاتصال بالغرب على مستوى المصطلحات والتقنيات بما لا يقطعنا عن المواكبة والحضور ، وإن كان يقطعنا عن الغزو الثقافي والاستلاب ، ولكن كلا هذين الاتصاليين / الانقطاعين لا يعني إليّ شيئاً إذا لم تكن نقطة الانطلاق الرئيسة والأولى نابعة من واقعنا ، من حركته وضروراته وحاجاته ومستلزماته ، وتلك لعمري هي الإشكالية المعقدة والمستعصية .

حلب في الأول من كانون الثاني عام ١٩٩٥ .

نعيم الباني

في النقد التكاملي

مقدمة

النقد التكاملي أو التكامل مصطلح لا نعثر عليه في معجم مصطلحات النقد في الغرب ، وإنما نجده متداولاً في الأدب العربي الحديث منذ نصف قرن تقريباً . في النقد الغربي وعلى امتداد هذا الزمان نجد مصطلحات قريبة من المفهوم أو مترادفة أو متداخلة معه، منها النقد المتعدد أو المتكثر ، والنقد الحواري والنقد الديمقراطي والنقد المفتوح^(١) ، وجميعها مصطلحات لها سياقها المعرفي العام والخاص ، أقصد بالعام السياق الثقافي والفكري والاجتماعي للفترة التي ذاع فيها المصطلح ، وأقصد بالخاص السياق الأدبي والنقدي لآطار الكاتب أو وجهة نظره وأدواته المعرفية التي يستعمل في نطاقها هذا المصطلح أو ذاك .

المصطلح والنقد العربي الحديث :

أن التتبع التاريخي لظهور هذا المصطلح في حركة النقد العربي الحديث ، والبحث عن أول من استعمله أمران يحتاجان إلى تقص وجهد ووقت لا نملك في هذه العجالة أن نجترح اثمهما ، أو نندب نفسنا للقيام بهما حق القيام ، ومع ذلك فإنه لا جناح علينا أن نزعّم أن كتاب السيد قطب «النقد الأدبي - أصوله ومناهجه» الذي صدر في الأربعينات يعدّ من أوائل الكتب التي استعملت

مصطلح النقد المتكامل ، وقد أفرد الكاتب القسم الأخير من كتابه لمنهج النقد الأدبي ، وجعل المنهج المتكامل خاتمة بحثه فيها ، ورأى أنه أقرب المناهج إلى طبيعة العمل الأدبي الفنية . وفي الفترة ذاتها عام ١٩٤٧ كتب ستانلي هايمن كتابه « الرؤية المسلحة » الذي ترجم إلى العربية عام ١٩٥٨ بعنوان « النقد الأدبي ومدارسه الحديثة .. »

وكان لهذا الكتاب أثره البالغ في سيرورة الحركة النقدية العربية - مصطلحاً ومنهجاً وتطبيقاً - ، وفي مقدمته يعتقد الدارس أن النقد المعاصر يحاول أن يكون ديمقراطياً ، أي نقداً يتوسع في أساليبه وطرائقه ويفيد من مجموعها، ويتساءل في الخاتمة عن امكانية وجود نقد تصاغ طريقته الاجرائية كالبناء وفق خطة منظمة ذات أساس مرسوم وليس فقط بطرح العناصر في قدرٍ واحدة وخططها .

في منتصف الستينات تقدم صاحب هذه السطور بأطروحته لدرجة الماجستير عن التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام التي صدرت بعد ذلك عن اتحاد الكتاب في أوائل الثمانينات ، وفي هذه الأطروحة تبين ولا أزال المنهج التعددي التكاملي ودافعت عنه فقلت : « ينبع موقفني النقدي في هذه الأطروحة من نظرتي الموسوعية نحو الكون والإنسان والحياة التي تجمع بين المتقابلات وفق مبدأ جدلي حر ومتحرك ، وقد جعلتني هذه النظرة أشعر إزاء المذاهب النقدية بشعور دقيق هو صدق نظرياتها حول بعض انتاجها الذي صنعته ، وخططها فيما يتعلق بالانتاج السابق أو القادم ، وبكلمات أخرى جعلتني نظرياً أو من بصحة نظرياتها في حالة الاثبات وخطئها في حالة النفي حين تحاول كل منها أن

تستأثر بدراسة الفن والتفرد في تفسيره وتعليقه . وعلى مر السنين أظهرت هذه المذاهب عدم جدواها وفائدتها ، ودلت على أنها كانت وليدة الأنماط الحضارية المتتالية في الأوقات التي سادت فيها ، وأنها فقدت أهميتها البالغة عند زوال هذه الأنماط ، والسؤال هنا لم لا نحاول أن نقيم منهجاً تركيبياً تكاملياً من خلال المذاهب ؟ » .

في عقدي السبعينات والثمانينات كثرت الدراسات التي تؤسس منهجاً أو تقيمه على هذا الاقتراب التكاملي ، مثلما دار المصطلح ذاته - تحديداً وتوضيحاً - في جملة من مقدمات الأبحاث النظرية والتطبيقية ، فشوقي ضيف في كتابه «البحث الأدبي» صدر عام ١٩٧٢ يؤمن بأن على الباحث الأدبي إلاّ يكتفي بمنهج واحد ولا دراسة واحدة لكي ينهض بعمله على الوجه الأكمل ، بل لابد أن يستعين بها جميعها ويفيد حتى تتكشف له كل الأبعاد في الأديب وفي آثاره الأدبية . ويزعم العربي حسن درويش ^(٢) : «أن رائد الاتجاه هو عبد القادر القط في أبحاثه المتعددة ، وأن إبراهيم عبد الرحمن وخاصة في كتابيه «قضايا الشعر في النقد العربي صدر عام ١٩٧٧» و «دراسات عربية» صدر في العام ذاته بالاشتراك قد غدّ في الاتجاه ذاته وغماء وأبان حدوده ، وبغض النظر عن هذا الزعم - وهو عندي غير سديد ولا دقيق - فإننا في الوقت الراهن نجد توجهاً يكاد يكون غالباً نحو هذا المنهج على امتداد الوطن العربي في الكتب وفي الأطروحات الجامعية لدرجتي الماجستير والدكتوراه على السواء ^(٣) . حتى يصح أن ندعي - ونحن مطمئنون - أنه المنهج الذي يشرب إليه النقد الآن وربما في العقود المنظورة الآتية .

ويجب ألا ننسى في هذا الصدد ما قدمته ثلاث دراسات كان

لها تأثيرها الكبير : دراسة يوسف مراد في علم النفس التكاملي ودراسة غولدمان في البنيوية التكوينية ودراسة تودوروف في نقد النقد^(٤) ، فالأولى فرقت بين المذهب التكاملي والمنهج التكاملي ورأت في الثاني محاولة للتنسيق بين حقائق عدة تؤسس نتائجها على مبدأ التعاون بين النظر والواقع ، والثانية أقامت نوعاً من التوازي بين الذاتي والموضوعي مفسحة بذلك المجال لاجتماع أسلوبَي التناول اللذين ظلا يتبادلان الدور في تاريخ الفكر النقدي. والثالثة أكدت مبدأ الانفتاح على الآخر حين طرح صاحبها مقولة النقد الحواري الذي لا يقف فيه المنهج عند حدود الحوار مع الذات بل يتجاوزه إلى الحوار مع المناهج الأخرى المختلفة حتى تتكامل له قساماته الإيجابية والسلبية وتتفاعل . فهذه الدراسات فرادى أو مجتمعة وبتخلي أصحابها ولاسيما الأخيرتين عن الواحدية في الرؤية والحكم والتقويم عبّدت الطريق ووسعته أيضاً نحو إيجاد نقد مفتوح يلتقي في رحابه الكاتب والقارئ ، يصغي أحدهما إلى الآخر ويحاوره ، ويفيد كلاهما فيما يتحاوران من أطر مرجعية كثيرة تتصالح ولا تتناقض ، ويعمق بعضها بعضاً دون أن يلغيه أو يلاشيه.

عوامل الانتشار :

ولكن ما العوامل غير الأدبية التي ساعدت على ذلك كما ساعدت على إيجاد مناخ عام أمكن للنقد التكاملي أن ينهض وينتشر ويذيع ، وي طرح بديلاً عن سائر المناهج الأخرى ؟ إنها مجموعة من العوامل والأسباب والتفاعلات المحلية والعالمية - واقعاً

أو تطلّعاً - وجوداً أو تصوراً - ، منها تراجع المبادئ الشمولية التي كانت الايديولوجيات تعتمد عليها في الرؤية والتحليل ، وغياب وجهات النظر الأحادية التي لونت الكون والحياة والإنسان بألوان متعارضة ، وتهدم الأسوار التقليدية التي سيجت بها منظومات الأفكار نفسها أو أقامت حولها لمنع التلاقي والتداخل ، وتفكك العقائد السياسية وغير السياسية التي كانت وراء بعض التيارات الأدبية والمذاهب النقدية الرافضة لتفسير أية ظاهرة وتعليلها وفق وجوها أو مكوناتها المتعددة ، لقد أضحي العالم اليوم أصغر مما كنا نتصور وأقرب ، وبفضل تقدم شبكة الاتصالات صرنا نحيا الفكرة والخبر واللحظة بشكل متجاور أو متزامن ، ما يحدث هنا ينتقل بسرعة ويؤثر فيما يحدث هناك أو يتأثر به ، لم يعد ثمة شيء مستور أو يراد له أن يستر ، الكل بات يعيش في العراء .

أدت مجموعة هذه العوامل - الظواهر إلى إعادة طرح كثير من القضايا لا أدعي أنها جديدة وإنما أدعي أنها ضرورية وهامة في ضوء ما جدّ من ظروف وأحوال ، وفي مقدمة هذه القضايا مسائل الحرية والعقلانية والتعددية والديمقراطية على اختلافها السياسية والسلوكية والاجتماعية والحوارية وحق الآخر في المعارضة وفي التعبير عن رأيه ووجهة نظره والدفاع عنهما دون موارد أو خوف أو حرج^(٥) ، وإذا عدت الماركسية أعدى أعداء التكاملية فلأنها في الأساس العدو اللدود للمناخ أو الاطار الذي تعمل فيه التكاملية ، أقصد إطار التعددية والحرية والديمقراطية وحق الآخر في التعبير والمعارضة ، ومن هنا نفهم ثلاثة أمور محددة أولها لماذا دارت وتدور مصطلحات مثل النقد الديمقراطي والمتكثر والمتعدد في ظل التعددية

وتغيب في ظل المنظومة الفكرية الواحدة ، وثانيها لماذا يشيع النقد المفتوح والنص المفتوح والرؤى المفتوحة في رحاب الديمقراطية والحرية ويشيع النقد المحدود والنص الملزم والرؤى المسدودة في رحاب الدكتاتورية السياسية والأدبية ، وثالثها لماذا ينهض ويشيع المنهج التكاملي في ظل الحوار ويتلاشى أو يزول في ظل كبتة ومنعه أو رفضه ؟! والجواب عن كل ذلك واحد ، واضح وبسيط ، هو أن طرفاً وضع على عينيه غمامتين فلم يرَ أمامه سوى طريق واحد بسهم واحد في اتجاه واحد هو درب الخنازير .

وأن طرفاً آخر فتح عينيه على كل النور يأتيه من كل اتجاه ورأى أمامه طرائق شتى عرفتھا الإنسانية ونظرات متغايرة واسعة وعريضة تجاه الظواهر فأراد أن يفيد منها . طرف أعلى من نفسه على حساب الإنسان وطرف أعلى من إنسانية الإنسان في نفسه على حساب الذات الفردية ^(١) .

مفاهيم عدة :

فهم المنهج التكاملي لدى مختلف الدارسين الذين انتهجوه أو الذين رفضوه واتهموه - مفاهيم عدة ، واستعملت لوصفه أو توضيحه أو تقويمه مفردات ينتمي بعضها إلى حقول دلالية قد لا تتلاقى ، فسيد قطب يرى أنه جماع لثلاثة مناهج هي التأثري والتقريرى والجمالي تضاف إليها ملاحظات مستمدة من النفسي والتاريخي ، ورادفه بالمنهج الفني فهما عنده - المتكامل والفني - أمر واحد ، وجعله شوقي ضيف محصوراً في خلاصة المناهج التي يستطيع الدارس أن يفيد منها لسر حياة الأديب وأدبه ، ونصّ على

ذلك فقال : «إنّ البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معيّن ، أو أنه لا يمكن أن يحتويه منهج معين ، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعاً وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي » ، وجعله العربي حسن درويش منهجاً لكل من اقترب من النص الأدبي أو حلله أو فسره في ضوء الداخل والخارج ، الذات والموضوع ، الشكل والمضمون ، أو حتى من رأى فيه - أي النص - المتعة والفائدة ، أو التعبير عن الحياة والاستقلال عنها في آن ، ولذلك ضمّ إلى رحابه جمهرة من النقاد والدارسين متعددي الآراء الفكرية والسياسية والأدبية ، ويكاد لا يجمع بينهم جامع ، على أن معظم الذين فهموه أقرّوا أنه منهج من لا منهج له (المنهجية من دون منهج على حدّ تعبير خلدون الشمعة) ، أو بكلمة أدق منهج من لا يركن إلى منهج واحد ، وإنما من يغمس قلمه في كل المناهج والمخابر يمتح منها ما يفيد ويغني ويعمق النص الذي بين يديه ، ولعل ذلك بالتحديد ما جعل الماركسيين يتهمون أصحاب المنهج بشتى الاتهامات ، ويشنون عليهم أعنف الهجوم وأشدّه ، واصفين إياهم ومنهجهم من ورائهم مرة بالتلفيق وأخرى بالانتقاء ، وثالثة بالتناقض ورابعة بالخلط أو الجمع في قدر واحدة بين أمور لا تجتمع البتة . وسنحاول من جانبنا الآن أن نؤسّ لهذا المنهج أسسه أو نضع له معالمة التي يتسم بها ويقوم عليها ، ونفحص جملة النعوت التي وصف بها سلباً أو إيجاباً ونقومها .

أسس المنهج التكاملي :

يقوم المنهج التكاملي على خمسة أسس متعانة متشابكة في

الطرح والنظرة والرؤية والتقويم والتحليل لامندوحة عن واحد منها، فهي أما أن تقبل جملة أو ترفض جملة ، هذه الأسس هي :

(أ) الموسوعية : الموسوعية معناها أن يملك الناقد معرفة وثقافة عريضتين محيطتين تمكنانه من الالمام بالظاهرة التي يدرسها أفقياً وعمودياً بحيث يدرك زواياها المختلفة وشبكة علاقاتها المتناسجة ورؤيتها في حالي التطور والمقارنة معاً ، وبهذا المعنى تختلف لديّ الموسوعية عن الشمولية ، فإذا كانت الثانية تعني تفسير الظاهرة ضمن مبدأ عام يرجع إليه الناقد فإنّ الأولى تعني تفسيرها ضمن مبادئ متعددة تتضمن النسبي والمطلق ، الخارج والداخل ، الثبات والحركة ، الذات والموضوع ، أي تتضمن ما هو كوني وإنساني أكثر أو إلى جانب ما هو محلي ووقتي وعابر ، وبهذه الدلالة أريد للكلمة ما أريد لها أن تحمل من معنى في الفكر الغربي عصري العقل والأنوار .

(ب) الانفتاح: إذا كانت الموسوعية ترتبط بمعرفة الناقد وثقافته فإنّ الانفتاح يتعلق بذهنه وحالته النفسية ، أي يتعلق بأمرين متلازمين أحدهما طبيعي والآخر مكتسب . إنّ المعرفة الموسوعية تورث الإنسان أفقاً قصياً تمتد أقطاره وأبعاده إلى غير نهاية ، وتخلق لديه إحساساً بأنّ كل شيء بلا حدود ، وأنه مهما عرف أو ارتقى في سلم المعرفة ضمن هذا العصر أو المدرسة أو التيار أو المذهب فثمة عصور وتيارات ومدارس ومذاهب في النقد وغير النقد لها وجهات نظرها وآراؤها ومواقفها ، وأن عليه أن يصيخ إليها وينفتح عليها ، وبكلمات أخرى إن الانفتاح الذهني والنفسي عند الناقد معناه الخروج من شرنقة الذات لمصافحة الآخر والاعتراف به

وبوجوده وإقامة حوار معه ، فالكون ليس أنا ، إنما أنا والآخر معاً ،
أو الأنا من خلال الكل الإنساني ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .

(ج) الانتقائية : الانتقائية ضريبة الموسوعية ، حين تكون ذا
معرفة موسوعية فلا بد لك أن تنتقي ، وحين تكون ذا معرفة ضيقة
فلا بد لك - وأنت لا تملك أو لا تعرف إلا هذا الذي بين يديك -
أن تنقاد إليه وتلتزم به ولا خيار ، أما أن تدور حول الرحى
معصوب العينين وليس أمامك غير طريق واحد ، وأما أن تجعل
الكون يدور حوليك وأنت مفتوح العينين ، وأمامك كل الطرق
لتننتقي ، ولقد مضت فترة طويلة استعملت فيها الانتقائية من
أحاديي النظرة بدلالة مرزولة ، وكأنها وصمة أو سبة عار ، وأن
لها أن تأخذ دلالتها الصحيحة للتدليل بها على اتساع الثقافة ،
وضرورة المواءمة ، وحسن الاختيار ، ورهافة الحس ، وسداد
الرأي ، ورجاحة التحري ، وعمق النظرة ، وسلامة الحرية ولعل هذا
أو بعض هذا ما يحاول أن يعيه الماركسيون الجدد في نقدهم
وتجاوزهم معاً الماركسية الأرثوذكسية .

(د) التركيب : بين التركيب والتلفيق فرق كبير ومسافة ،
فالتلفيق إجراء للجمع أو التوفيق بين أمرين لا يشكل ناتجهما
النهائي وحدة متماسكة ، أنه مجرد حل وسطي على الأغلب أو
مصالحة مؤقتة سرعان ماتنفك عراها عند أول محاولة للتطبيق ،
وليس كذلك التركيب الذي هو بناء مجموعة من العناصر منتقاة
وفق خطة متصورة ومرسومة لا تتم كيفما اتفق ، وما يتراءى أو
يراد له أن يتراءى من تشابه ظاهري بين التلفيق والتركيب لدى
الرافضين للتكاملية ليس صحيحاً من خلال ثلاث زوايا على الأقل:

زاوية العناصر المختارة ، والطريقة التي تتم بها العملية ، والغاية التي يهدف إليها السبيلان ، ودون الدخول في التفاصيل أزعـم أن المكونات بعد التركيب لا تعود هي هي قبله بخلاف التلفيق ، وما ينشده المنهج التكاملي - وهو اسم على مسمى - الوصول إلى هذا الهدف وتحقيقه ، ومن هنا أرى أن النظرة الأحادية إن استطاعت حقاً أن تبعدنا عن التلفيق فليس من المحتم أو الضروري أن تصل بنا التكاملية إليه ، لأنّ الوسيلة مختلفة والغاية كذلك .

(هـ) النص الابداعي : ماالذي يفرض هذا المنهج أو ذاك في التحليل الأدبي ؟ لدى غير التكاملين الجواب واضح ، انه الموقف المسبق للناقد المؤدلج أو للناقد المتمذهب أو للناقد المتخصص في هذا اللون أو ذاك ، فحين يقوم كل واحد من هؤلاء بتفكيك النص وتحليله وتركيبه يكون خاضعاً لمنهجه الذي اختاره من قبل ، وليس كذلك الناقد التكاملي الذي يفرض عليه النص اختيار المنهج المناسب للمتن المناسب . أعني بالمناسب ما يفيد أكثر ، ويعمق أكثر، ويشري أكثر ، وعندى أنّ هذه النقطة خاصة هي التي تمنح المنهج التكاملي مشروعيته وصلاحيته ، واذ يكون هذا الأمر واجباً وممكناً فإنّ الالمام بمختلف المناهج لاختيار العناصر المناسبة منها وتطبيقها على النصوص يتطلب جهوداً مضنية مثلما يتطلب وعياً وإدراكاً وفهماً ورؤية ثاقبة للنص وللعناصر المنهجية على السواء . وتلك لعمرى خصوصية المنهج التكاملي وتميزه أيضاً .

الاجراء النقدي :

نقصد بالإجراء النقدي تحويل الآراء ووجهات النظر إلى

ممارسة عملية ، وبكلمات أخرى كيف ننقل أسس المنهج التكاملي من مستوى التنظير إلى مستوى التطبيق ؟ لذلك طريقتان ، طريق الفرد أو العمل الفردي ، وطريق الفريق أو العمل الجماعي ، وفي الطريق الأول يختار الناقد التكاملي نصاً واحداً محدداً - وهو أقصى ما يستطيعه أو يطمح إليه - فيدرسه عبر مناهج شتى أو مدارس أو مستويات ، يطبق عليه في الأولى جملة المناهج التي يراها مناسبة : الاجتماعي والنفسي والجمالي الخ ، ويطبق عليه في الثانية البنيويات على اختلافها أو الألسنيات أو اللغويات ... الخ ، ويطبق عليه في الثالثة مستويات التحليل المتعددة : مستوى المفردات والموضوعات والصور والدالات والمدلولات والنغم والتأليف ^(٧) ... الخ . أما الطريق الثاني - العمل الجماعي - فهو أكثر إمكانية وواقعية ، حيث يتنادى فريق عمل متجانس متقارب النظرة والمفاهيم نحو الحياة والأدب والنقد ليتناول كل ناقد متخصص فيه الانتاج المدروس - نصاً واحداً أو مجموعة نصوص - من خلال الزاوية التي ندب نفسه أو هيء لها ، وتكون النتيجة هنا وهناك نقداً متكاملًا على مستوى الفرد ومستوى الجماعة ^(٨) .

خاتمة :

تعدّ الكلمات السابقة عن النقد التكاملي حديثاً مجتزئاً ومتمماً في آن لحديث سابق عن المغامرة النقدية ^(٩) ، لا يمكن أن يتمّ فهم أحدهما إلا بالرجوع إلى ثانيهما ، وبتعبير أدق وأصح لا يمكن أن يتمّ فهم موقفي النقدي ورأبي واطروحاتي فيما يتعلق بإشكالية النقد - رؤية ومصطلحا ومنهجاً - إلا بالرجوع إليهما معاً .

الحواشي :

- ١ - انظر في هذه المصطلحات : هايمن . النقد الحديث ومدارسه . وتودوروف في نقد النقد . وادوارد سعيد : المعرفة ، السلطة ، الإنشاء . ومجلة فصول . أعداد متفرقة عن اتجاهات النقد الحديث .
- ٢ - انظر النقد الأدبي بين القدامى والحديثين . الفصل الخامس .
- ٣ - انظر محمد مفتاح . استراتيجية التناص - المقدمة . وقاسم المقداد : في الخطاب السياسي والخطاب الأدبي - المقدمة . ومعظم الأطروحات للدرجتي الماجستير والدكتوراه التي أشرف عليها .
- ٤ - انظر عن الأول مراد وهبة ، يوسف مراد والمذهب التكاملي . وللثاني البنيوية التكوينية والنقد الأدبي . وللثالث مرجع سبق الإشارة إليه .
- ٥ - انظر للكاتب : التعددية ، أفق التسعينات . الموقف الأدبي ع ٢٤٠ .
- ٦ - انظر للكاتب : المغامرة النقدية ، دراسة تشر لاحقاً في المعرفة .
- ٧ - انظر مثلاً على هذا الجهد الفردي ، فهد عكام : نحو تأويل تكاملي للنص الشعري . فصول : عدد كانون الثاني ١٩٨٩ .
- ٨ - انظر في ذلك هايمن : خاتمة الجزء الثاني ، مرجع سبق ذكره .
- ٩ - أشير إلى الدراسة سابقاً .

النقد التكاملي حوار الأسئلة والأجوبة

مسكين هذا النقد العربي المعاصر ، التنظيري منه ، والتطبيقي ، لقد وصل عند أحد دارسيه إلى حائط المبكى ^(١) ، ووصل عند غيره إلى ما يشبه الطريق المغلق أو المسدود ^(٢) ، وما تزال الأوصاف تترى ، تطلق عليه النعوت ، تعبيراً عن المحنة التي يمر بها ، فمن قائل انه في أزمة ، ومن زاعم أنه ذو معضلة أو مشكلة ، ومن ذاهب أبعد من هذا للادعاء بأنه يكابد إشكالية مستعصية ^(٣) ، ترى ما السبب في ذلك كله ؟ أيعود الأمر إلى المجتمع أم إلى الاطار المعرفي وعدم تراكم عناصره وتفاعلها ، إلى النصوص ذواتها النقدية وغير النقدية ، أم إلى النقاد أنفسهم والمبدعين ؟.

منذ أيام كنت أقرأ في مجلة الموقف الأدبي (العدد ٢٧١ عام ١٩٩٣) تعليقاً للدكتور سعد الدين كليب على مقالي «في النقد التكاملي» التي نشرتها جريدة الأسبوع الأدبي في ملحقها الخاص بالنقد (العدد ٣٩ عام ١٩٩٢) ، ففرحت قبل القراءة وحزنت بعدها ، وبكيت ، أجل بكيت .

فرحت أول وهلة إذ وجدت دارساً يحتفي بأمر النقد ، وبمنهج من مناهجه أو وجهة نظر ، ويكتب فيما عرّضت من آراء ، ويبيغي أو يود أن يحاور ، وهذا في ذاته أمر هام وجوهري مرتين : مرة لأن الحوار في كل ظاهرة ملمح صحي وضروري يدل على

الأخذ والعطاء ، به تنتج الدلالات ، ويتم تعديل المواقف والآراء نحو الأصوب والأسد . ومرة لأن الدراسة أثارت وشدت ، ووجدت من يلتفت إليها ويناقش قضاياها وأطروحاتها بغض النظر عن مدى الاختلاف مع صاحبها أو الاتفاق ، وما يترتب على ذلك.

وحزنت لأن الكاتب وأن استقى معظم مفرداته المعيارية التي قوّم بها دراستي من معجم مفهوم «الجامعة والبحث العلمي» ولم يستعمل إلا لما مفردات تنتمي إلى معجم مفهوم «العصابة» غير أن الروح أو المناخ الذي أراد أن يشيعه في التعليق كان يعبر عن نفس هذا المعجم وعن مناخ أصحابه . لقد استقى من المعجم الأول مفردات كثيرة مثل التناقض والاعتباط والتلفيق والمغالطة وغير العلمية والايهام ، وهي مفردات مقبولة لا غبار عليها إذا قيست إلى التهافت أو إلى تهافت التهافت ، (دعك الآن من كلمات مثل النسف والوصولية والانتهازية وقضية المعلق والفرس والتي هي عندي بقايا من معجم العصابة وأثر من آثار حيز الخطائر ، ويمكن تجاوزها وعدم الرد عليها واستعمالها) .

بيد أنه لم يستمد أو يتعلم الفرق الكبير ، والكبير جداً بين مواقف الفريقين وطرائقهما في الابانة والتعبير ولغة الخطاب ، وأبسط صور هذا الفرق أن الحقيقة ومن ثم مسائل الصحة والخطأ والسلامة والضلالة والحق والباطل تكون لدى أبناء المعرفة والجامعة احتمالية ، وتكون لدى أبناء العصابة يقينية ، وأن الأوائل إذا عبروا عن آرائهم يحترسون ، ويصغون إلى الآخر ، وآذانهم مفتوحة ، وعيونهم واسعة الحداقات لا تعميها الألوان ، يسعون ما وسعوا إلى

الفهم والتفاهم ، التعلم والتعليم في حين يظل الأواخر طوال عمرهم مقيدون إلى أغلالهم أو مسيحين بأفكارهم ، في قلوبهم زيغ ، ولدى آذانهم قر ، وفوق بصائرهم غشاوة ، وعلى أعينهم غمائم تحجب نور معرفة الحقيقة ، وفضاء الأفق المترامي .

وبكيت لأنني تساءلت بعد قراءة التعليق إذا كان المعلم الجامعي لا يستطيع أن يفهم إلا من موقعه ، ولا يستطيع أن يحلل ويسر ويرى إلا من موقفه ، ولا يستطيع أن يدرك إلا بسلخ مقبوسات النص وانتزاعها من سياقاتها واختزالها في مقولات ، ولا يستطيع أن يشد المادة التي يقرأها إلى إطار صاحبها الثقافي ومفهوماته ومصطلحاته وأدواته المعرفية - فلمن إذن تكتب البحوث ، وتحرير الصفحات ، أوليس القارئ العادي والقارئ المتميز بوعيه وثقافته - والحالة هذه - يستويان في فعل القراءة وفي فعل الاستجابة ، أورد فعلها على السواء ؟.

وبين حالات الفرح والحزن والبكاء التي انتابني ترددت في الكتابة ، وتساءلت عن جدواها ، ولكن اعتراف الكاتب يوم أفضى إليّ بأنه أقرأ البحث فلاناً وفلاناً وفلاناً ممن يغنون داخل السرب - القفص ، فضلاً عن الإحساس بأن الهجوم كان على منهج أطمع وسواي في تأسيسه وتمكينه ، وليس على شخصي (ولو كان الأمر كذلك لكان) ، ثم استغلال الموضوع للدفاع عن عقيدة انهارت ، وعن أصحاب لها يدلّفون إلى القبر ، والتصدي عبر ذلك كله للافتئات على أقانيم إنسانية الإنسان في الحرية والديمقراطية والتعددية ، والزعم أن هذه الأخيرة ليست إلا وجهاً آخر للوصولية والانتهازية ... كل ذلك حدا بي ، ودفعني دفعاً للرد ، أو للحوار

فيما طرح وقيل ، ولن ألبأ في هذا الرد إلى المحيرة التي استمد الكاتب منها بعض مفرداته ، فأنا - إنساناً ودارساً جامعياً - أترفع عن الصغائر من جانب ، وأتمسك بمعايير لا أترشح عنها من جانب آخر ، وفي مقدمتها القيم العلمية والقيم الأخلاقية معاً .

سأحاول في هذا الرد - التعليق أن أطرح مجموعة من الأسئلة والأجوبة تشكل أرضية صالحة فيما أعتقد للحوار ، وسأحصرها في خمس عشرة نقطة هي : ١ - المنطلقات ، ٢ - المفهوم والمصطلح ، ٣ - الأدوات المعرفية ، ٤ - تاريخ المنهج ، ٥ - مفاتيح المنهج ، ٦ - مقولة التركيب ، ٧ - الأساس الفلسفي ، ٨ - الناقد والمنهج ، ٩ - منهج من لا منهج له ، ١٠ - بين المثاقفة والتأصيل ، ١١ - مناخ المنهج وإطاره ، ١٢ - التكاملية ومناهج النقد الحديثة ، ١٣ - بين التكاملية والماركسية ، ١٤ - علام المنهج الآن ؟ ، ١٥ - كلمة أخيرة ، وسأمس كل نقطة من هذه النقاط بما تستحق من حيز أو تعميق .

أولاً - المنطلقات :

ثلاثة منطلقات للتكاملية لا تكون - عندي - إلا بها ، وعباً وفهماً ومعرفاً ، أولها رفض الثنوية وإلغاء المتقابلات ، فالوجود واحد والتجلي متكرر ... أرض وسماء ، خير وشر ، شرق وغرب ، ذكر وأنثى ، عقل وقلب ... الخ هذه كلها متضادات موجودة على مستوى «القوة» لتسهيل عملية التفسير ، لكنها في الواقع أو «الفعل» متداخلة متشابكة مقرون بعضها ببعض ومتناسج ، وثانيها النظرة الكلية أو الرؤية الشاملة لعالم النص والأشياء ، عالم الكون

والطبيعة والإنسان ، وهي نظرة تلحم أجزاء المتفرق ، أو الذي يبدو أنه متفرق لتثبت أن وراء التنوع - المجزأ دائماً مبدأ كلياً واحداً ينظمه صدوراً وتلقياً ، وإذا كانت الدراسات الفلسفية الحديثة حاولت أن تحل مفهوم الدينامية محل الميكانيكية وبرهنت على ذلك فإن نظرتنا توحد بينهما ولا تعارض^(٤) ، وثالثهما احتواء التطور. إن التطور أو التحول أو التغيير قانون الحياة ، وستتها السرمدية يحمل أبداً في طياته ملمحيه الأساسيين ، الثبات والحركة (انظر المنطلق الأول) ، وحتى نستوعب هذا القانون ، واحتمالاته المستقبلية وربما مفاجآته - في الكم كما في الكيف - لابد أن نضعه في الحسبان عند تحديد معالم أي منهج أو نظرية .

٢ - المفهوم والمصطلح :

استعملت مفردة «التكاملي» وصفاً لهذا النوع من النقد أو لهذا المنهج ، وقد أطلق عليه آخرون تسميات أخرى منها النقد المتعدد أو المتكثر ، والنقد الكلي ، والنقد الحوارى^(٥) ، وجميعها مصطلحات ذات مفهوم واحد أو متقارب ، وآثرت المصطلح الشائع «التكاملي» رغم ما يوحي به من ظلال دلالات ربما أساءت إليه ، ولعل أخطر هذه الظلال أنه «جماع» مناهج مختلفة ، أو «ملفق» لها ، أو «أفضلها» أو «بديل عنها» مفردة ومجموعة وليس واحداً منها . ومع هذه الظلال رأيت أن تأطير الشائع بتحديد سماته خير من إقتراح آخر جديد قد يحدث بلبلة نحن في غنى عنها الآن ، والوقت وقت تأسيس لهذا المنهج وتمكين ، ودعوة إليه صارخة أيضاً ، وكما فعلت إزاء مصطلح الشعر الحر بإشار الدارج

الخاطيء^(٦) فعلت هنا مع النقد التكاملي ، لأن المهم في الحالين تبينُ
محددات المفهوم قبل العمل على صياغة مصطلحه أو تربيته .

٣ - الأدوات المعرفية :

أساس الحوار والنقد ، الفهم والتفاهم هو امتلاك الأدوات
المعرفية ، وفي مقدمتها المفاهيم والمصطلحات والمناهج على
اختلافها . ودون الدخول في هذه الأدوات أقول أن سوء حظنا أن
معظمها مقطوع الصلة بثلاثة حقول ، مقطوع الصلة بالتاريخ ،
ومقطوع الصلة بالجغرافية ، ومقطوع الصلة بعلاقاته في سائر
الميادين المعرفية التي تستخدمه ، وبكلمات أخرى مبتوت الصلة
بثرائها مرة ، وبظروف نشأته وبمكوناته في المجتمعات التي أنتجته
ثانية ، وباستعمالاته المتعددة في مجالاته المتنوعة ثالثة ، وضمن هذا
الانقطاع أو الانبثاق يراد لنا أن نتحاور فأنى يتم لنا ذلك ؟.

أضرب مثلاً واحداً على هذا من خلال استعمالات كاتبنا
واستعمالاتي لمفردتي العلم - العلمية والموضوعية ، التي شكلنا
صلب دراسته ورؤيته وجاءتا جزءاً من دراستي ورؤيتي ، كيف
فهمها وكيف أفهمها ؟. إن العلم والعلمية عنده تعنيان المعنى المادي
الفعلي القائم على الملموسية والعيان وفق التحديد الماركسي
للمفردتين أولاً ، ولا ترتبطان بالفلسفة ولا بالتأمل ثانياً . وعندي
أن هذا المفهوم في شقيه ضيق ، فهو على المستوى الأول لا ينطبق
إلا على العلم الطبيعي أو التطبيقي ، في حين تخرج على محدداته
وتتأبى العلوم الإنسانية ، ومنها الاجتماعية وفي قانونين أساسيين
هما قانون الحتمية وقانون الجبرية ، وقد أثبتت جميع العلوم بما فيها

الطبيعية بعد النظرية النسبية صُعُداً حتى الوقت الحاضر أنها احتمالية، أما على المستوى الثاني - الفلسفي والتأملي فعندي أن للعلم جانبين ، جانباً تأملياً وجانباً علمياً صرفاً ، وإذا كانت الماركسية تنفي الجانب التأملي وتعلي من جانب العلم المادي ، فلأنها تبحث في تفسير العالم وفي تغييره ، وفي الوقت الذي يسعى الجانب التأملي من العلم كي يفهم العالم ويبحث عن غايته ، وهذان الجانبان متداخلان ، يكمل أحدهما الآخر ، ومن هنا منشأ الاختلاف .

كذلك الموضوعية ، فعنده أن المفردة لا تشير إلا إلى وجود خارجي «حقيقي» بغض النظر عن إدراكنا له ، ولن يتغير هذا الوجود أو يتوقف على مبلغ الإدراك الإنساني له أو معرفته به . وعندي أن ذلك ليس ضربة لازب ، فالموضوعية الصرف أمر وارد إلا أنه يتعذر علينا أن نقبله على شتى الصعد ولا سيما صعيداً التصور العقلي والتلقي الفني ، وأبسط صور التعذر ما يقال حديثاً عن الموضوعية النسبية بعد الحديث الطويل عن الموضوعية المطلقة ، ولئن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على أن «تموضع» الموضوعية لا يكون في الداخل ولا في الخارج ، بل في نقطة تلاقيهما .

ما أود أن أصل إليه من وراء هذا التفتيق أن ثمة خلافاً بين الأدوات الايديولوجية والأدوات المعرفية ، فإذا كانت الأولى تنتمي إلى حيز العلم المادي في نطاقه المعروف - وعياً وتفسيراً - فإن الثانية تنتمي إلى حيز الفلسفة في نطاقها غير المعروف - وعياً وفهماً وغائية - وشتان ما بينهما ^(٧) .

٤ - تاريخ المنهج :

عمر المنهج في الفكر العربي الحديث خمسون عاماً ، بدأ يطرح أول ما يطرح في مجال علم النفس ، ثم انتقل إلى مجال الأدب والنقد ، أسسه يوسف مراد يوم كان يعد أطروحته لدرجة الدكتوراه في فرنسا عام ١٩٤٠ ، ولاحظ أن ثمة منهجين يعتمد عليهما علماء النفس لتفسير السلوك الإنساني هما منهج التفسير التكويني ، ومنهج التفسير الشبكي ، ورأى عقم المنهجين كلا على حدة في التفسير ، وحاول أن يقدم منهجاً آخر جديداً يخلو من عيوبهما فكان المنهج التكاملي الذي ظل يشرحه ويكتب فيه ويدافع عنه ويدعو إليه طوال ثلاثين عاماً ، وكانت غايته الرئيسة من طرح المنهج وتطبيقه المحافظة على توازن الإنسان إزاء نوعين من العوامل يخضع لهما ، عوامل التفكك والتحلل ، وعوامل البناء والتماسك ^(٨) .

في مجال النقد يمكن أن نعد سيد قطب رائد هذا الاتجاه فقد خصص له فصلاً صغيراً في آخر كتابه «النقد الأدبي» الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩٤٦ وسماه بمنهج التكامل ^(٩) ، ودعا إليه بعد ذلك وطبقه في آن مجموعة من الكتاب والنقاد أهمهم :

عبد القادر القط وإبراهيم عبد الرحمن وأحمد كمال زكي ^(١٠) ، كما عقد له شوقي ضيف فصلاً هاماً في كتابه «البحث الأدبي» وأفاض في وصفه ، وتبيان مزاياه ^(١١) ، وأكاد أزعم أن معظم الأطروحات الأكاديمية في عقود الخمسينات والستينات والسبعينات في جامعات القطر المصري اعتمدته في الدرس

والتحليل، وفي سورية بدأ يطرح بشكل جماعي ، سافر وتبشيري في عقد الثمانينات ، وتولت جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب حين كان مقررها الدكتور حسام الخطيب وحين تسلمت مقاليدها في منتصف الثمانينات الدعوة إليه ، وعقدت لذلك ندوات عدة ناقشت فيها أصوله وقضاياها (١٢) .

والسؤال هنا متشعب : لماذا بدأ المنهج يطرح في الأربعينات ولماذا ساد طوال ثلاثة عقود ، وهل فهم خلال هذه الفترة فهماً واحداً ومحدداً ؟.

في ظني أن الإجابة عن التساؤل الأولين تكمن في ربطه بظهور المذاهب النقدية الحديثة عندنا بعد نقلها من الغرب عن طريق طلاب البعثات الموفدين ، وتبين قصور كل منها عن تلبية حاجات الناقد في العثور على ما يلبي رغبته أو فضوله ، ثم في نزعة المرء ذاته للتفتيش عن الوحدة من خلال التنوع ، أو البحث عن «الكل المتعالي» عبر شتات أجزائه المتفرقة ، وربما يعود الأمر إلى المكونات الثقافية الخاصة بكل فرد ، وطبيعته الفيزيولوجية والنفسية أيضاً ، ولنا ألا ننسى بعد ذلك كله أو قبله أن الذين أشرفوا على الأطروحات الجامعية كانوا ينتمون في أجيالهم المتعاقبة إلى ما يسمى بالآباء التنويريين من مثل طه حسين وأحمد أمين وأمين الخولي وشوقي ضيف وكلهم تقريباً أقرب في تناولهم النص وتحليله ودراسته إلى الانتقاء والموسوعية ركني التكاملية الركينين .

أما الإجابة عن التساؤل الثالث حول الفهم المشترك الواحد للمنهج ، فمن الطبيعي أن نقول أن كل منهج لا يبدأ متلاحماً منذ

ولادته بل يتم تشكله عبر سيرورته ، وأعتقد أن المفهومات الرئيسة للمنهج التكاملي لم تصغ إلا حديثاً وحديثاً جداً ، ويمكن أن نتبين ذلك إذا وازنا بين ما طرحه سيد قطب في منتصف الأربعينات ، وبين ما أطرحه أنا في منتصف التسعينات ، فقطب يحدد المنهج بتناول النص من جميع زواياه ، في حين لا أكتفي بهذا التأطير بل أجعل الانتقائية تارة والتركيب أخرى صورتين من صورته ، ولن أكون مغالياً ولا مزدهياً إذا زعمت بأنني أول من يصوغ للمنهج التكاملي عناصره المميزة أو ملامحه التي أدعيها له .

٥ - مفاتيح المنهج :

بينت في دراستي السابقة أن للمنهج خمسة مفاتيح يتلامح فيها هي : الموسوعية والانتقائية والانفتاحية والتركيبية والنصية ، وأخير مناقشة المفتاحين الأخيرين إلى حيزهما بعد قليل ، وأقف عند الثلاثة الأول ، ماذا أريد بها أولاً ، وهل هي صفات للناقد أم للمنهج ثانياً ، وهل هي خاصة به أم يشارك فيها غيره ثالثاً ؟.

أبدأ بالانفتاحية ، وأعني بها ضربين من الانفتاح ، انفتاح النص على قبول الإجراء النقدي ، وانفتاح الناقد نفسه على قبول مختلف التقنيات النقدية ، وإذا كنا نعد التمدد والمذهبية انغلاقاً بمعنى من المعاني وأرثوذكسية ، فإن الانفتاح على الآخر لن يكون كذلك في شكل من الأشكال ، وأزعم أن النقد النفسي مثلاً يوم يفتح على النقد الاجتماعي ، وأن النقد البنيوي الشكلائي يوم يفتح على النقيدين الآخرين البنيوي التكويني والبنيوي التحويلي ، ويفيد منهما ، وكذلك العكس ، ويوم يفتح النقد الجمالي بمفهومه

التجريدي الفارغ على النقد الجمالي المفعم بالمعنى والوظيفية
فستكون المحصلة النهائية لهذا الانفتاح الشراء والاختصاص لكل
الضروب والأنواع .

أما الانتقائية فهي ضريبة الموسوعية والانفتاحية معاً ، إذا قدر
للكلمة أن تحمل دلالة إيجابية لأنه لا يمكن لك في إطار معرفتك
الشاملة وضمن إمكاناتك أو أوضاعك المقيدة والمحددة إلا أن تؤثر
وتفضل وتقوم بعملية اصطفاء للأصلح والأسلم والأسد ، وما الذي
يضير في هذه العملية إن كان المقصود بها أولاً وأخيراً تعميق النص
وإراءة البعد وإثراء التلقي ؟!

تبقى الموسوعية وهي المظهر الخلاق للتكاملية أو التعددية ،
ومن دونها ليس لهما معنى ، ومن المؤسف أن المفردة ، أضحت
الآن تهمة ، وأن لها أن تسترد ألقها الذي كان لها في عصرها ،
عصر العقل والتنوير ، وبرغم التخصص الذي هو سمة العصر فإنها
عند التحليل الأخير لا تتعارض معه ، ونحن في حاجة إلى التخصص
حاجتنا إلى الموسوعية ، دائرة المعارف المتحركة في الفكر والإنسان ،
حتى تكون حياتنا الاجتماعية والثقافية والأدبية على شيء من البعد
والعمق والاتساع .

هل هذه صفات للناقد أم للمنهج ؟ أنها للثنين معاً ، ملامح
للناقد ومفاتيح للنص ، ويأتي طرح السؤال خطأ من النظرة الثنوية
التي يُقابلُ في نطاقها بين السبيل والسابل ، المنهج والناهج ، وهما
عندي متداخلان ، كما قررت في المنطلقات ، وسأعود إلى هذه
النقطة بعد قليل .

هل هي خاصة بالمنهج التكاملي أم يشاركه فيها سواه ؟ ،
أرى أنها في تناسجها وتجاورها خاصة به ، أما إذا نظر إليها بشكل
منفرد كلاً على حدة فليست خاصة به ، وأضرب على هذا المثال
الذي اتخذ منه الكاتب حجة له ودليلاً وهو الناقد «لو كاتش» ، أنه
لاشك - ناقد مثقف موسوعي وكبير ، يعرف الكثير ويتقن الكثير ،
غير أن الموسوعية عنده تختلف عن الموسوعية عندي من خلال
توظيفها . فهو لا يوظف المتعدد معرفياً في رؤية النص من جميع
أبعاده بقدر ما يوظفه لفرز المظهر الأحادي ايديولوجيا ، أي أنه
يرى النص من خلال موقف وليس من خلال موسوعية ، وياله من
فرق .

٦ - مقولة التركيب :

تعد مقولة التركيب أهم مقولات المنهج ، وقد لاحظ
الباحث أنها الملمح الوحيد من بين ملامحه التي تنسب إليه وليس إلى
صاحبه ، وتؤسس مفهوماً محورياً فيه مثل مفهومات اللاشعور
والواقع والبنية بالنسبة إلى مناهجها ، إلا أن التركيب - كما رأى
- ظل في استعمالاتي مقولة هلامية أقرب إلى المتخيل الوهمي منه
إلى الحقيقة العيانية الملموسة .

وقبل أن أناقش المقولة وما قيل فيها أريد أن أبين ثلاثة أنماط
من النقد التكاملي يحسن أن نفرق بينها . أولها النقد التعددي الذي
يتناول النص من جميع جوانبه ويحتفظ في نطاق هذا التناول بالجهاز
المعرفي لكل منهج ، ثانيهما النقد الانتقائي الذي يختار المنهج
المناسب للنص المناسب ، ويحتفظ هو الآخر في حدود الاختيار

بالجهاز المعرفي - مفهوماً ومصطلحاً لكل منهج . وهذان النمطان هما الغالبان على النقد التكاملي حتى الوقت الحاضر ، يلجأ إلى أولهما فريق العمل الواحد أو الناقد صاحب المشروع الكبير ^(١٣) ، ويلجأ إلى ثانيهما غالباً الناقد التكاملي الواحد في حدود إمكاناته المتاحة ^(١٤) ، وثمة نمط ثالث من النقد التكاملي يعتمد التركيب مازال جينياً أو حليماً أو مشروعاً أو في طور النشوء والارتقاء وهو النمط الذي أنشده وأبغيه فماذا أنا قائل فيه ؟ ^(١٥) .

تستعمل مفردة «التركيب» لتعني ضم المؤلف أو المختلف في الحمة واحدة أو نسج ، يكون ما بعدها مبيناً لما قبلها ، وبذا المعنى يختلف التركيب عن التأليف ، مثلما يختلف عن الجمع المرتب أو غير المرتب ، وبالتالي يختلف الاختلاف كله عن التوفيق أو التلفيق . إن التركيب صهر للعناصر أو تدوير لانتاج حالة ثالثة ، ولناخذ على ذلك مثلاً الأقانيم الثلاثة لجدل المتناقضات في الفكر الماركسي . لدينا الأطروحة ونقيضها ، ثم حاصل تفاعلها في الناتج الجديد أو المركب ، كذلك في المنهج التكاملي وفي نمطه التركيبي لدينا القضايا المطروحة أو الاشكاليات ، ولدينا المتغيرات الإيجابية في كل منهج بوصفها تفسيرات متناقضة ، وما على الفكر المنطقي إلا أن يلحمها ويركبها وصولاً إلى التوازن المؤقت ، وهذا التوازن المؤقت يفرز هو الآخر أطروحاته وتناقضاته معاً فيعمل الفكر المنطقي ثانية من خلال حركة الواقع والبنى الفكرية وأقيستها على إعادة لحمتها عبر تركيب جديد ، وهكذا دواليك .

قد نقول هنا إن التركيب مقولة عقلية ، وهو حقاً كذلك ، وإذا بدت حماسي للتفريق بينه وبين التلفيق واضحة في مقالي فلأني

كنت أود أن أقيم «فيصل التفرقة» قبل أن أحدد «فصل المقال» فيه ، وعساي أنشط في المستقبل للنهوض بهذا التحديد .

٧ - الأساس الفلسفي :

من حق الكاتب أن يتساءل كما تساءل يوماً الدكتور عبده عبود عن الأساس الفلسفي للمنهج التكاملي^(١٦) ، وعندهما - وأنا معهما في ذلك - أن كل منهج تأسس في الغرب أنتجه فكر ، وصاغه مجتمع ، وحدده جهاز معرفي متناسج المفهومات والمصطلحات ، ولكني لست معهما في أن نقل المنهج أو استعماله يقتضي بالضرورة نقل «حاشيته» معه واستيرادها ، وحين نسعى إلى ذلك فيجب أن نتوقف عن الافادة من أي منهج قادم أو وافد ، فمجتمعنا مختلف ، ونصوصنا مختلفة ، وأسسنا الفلسفية المنتجة للأفكار والمناهج مختلفة ، إن لم أقل أنا لما نملكها بعد ، فما العمل إذن ؟ ، هل نتوقف أو نستورد ؟ ، وإذا استوردنا فماذا نستورد ؟ ، إن كل ما نفعله حتى الوقت الراهن أننا نسلخ المناهج من سياقاتها الثقافية والاجتماعية والفلسفية ، ونفكك أبنيتها ونصدعها ، ونحاول أن نغير في مفهومات ومصطلحاتها مرتين ، مرة في أثناء رحلتها عبر البحر للانتقال من بيئة إلى بيئة ، ومرة عبر استعمالها في البيئة الواحدة لدى هذا الناقد أو ذاك ، وتكون النتيجة مثل هذه الفوضى التي تضرب بأطنابها في الساحة النقدية^(١٧) .

أعود بعد كل ذلك للإجابة عن التساؤل المطروح حول الأساس الفلسفي للمنهج التكاملي . لاشك أن الأساس موجود في النمطين الأولين ، النمط التعددي ، والنمط الانتقائي ، ولكنه مع

النمط الثالث التركيبي يبدو كأنه مغيب أو مائل ضمن طموح التركيب ذاته الذي يأمل الإنسان أن ينقله يوماً من مشروعية التنظير إلى مشروعية التطبيق .

٨ - الناقد والمنهج :

قلت منذ قليل أن خطأ الكاتب في تساؤله عن ملامح التكاملية أهي صفات للناقد أم للنص أتى من التفريق بين المنهج والناهج ، وأجبت بأن رؤيتي تنطلق عكس ذلك من التوحيد ، فالناقد هو منهجه ، والمنهج هو الناقد ذاته ولا تمايز ، وقد أتى خطأ السؤال ثانية من التفريق بين التنظير والتطبيق ، وجعل أحدهما في واد وآخرهما في واد ، وتلك إشكالية كابدتها في مجال الفكر ، وعليّ أن أعانيها هنا في مجال النقد . وأتى ثالثة - فيما أظن - من عدم إدراك الإجراء النقدي ، ووضعه ضمن المفهومات التي تتداولها على مستوى الظاهرة .

إن الإجراء النقدي هو نقل المنهج من مستوى التنظير العام إلى مستوى التطبيق الخاص أو مستوى الممارسة ، وهذه الممارسة الاجرائية غالباً ما تختلف بين ناقد وآخر حتى في نطاق المنهج الواحد ، وفريق العمل الواحد ، وإذا كنا نحسب أن المنهج كينونة محايدة وموضوعية مطلقة خارج ممارسته ، فذلك تصور مسبق سحبه من مجال الايديولوجية إلى مجال المعرفة . ومن يقرأ فيما كُتب عن سبب اختيار المنهج التكاملي ، أو حتى عن سبب الانزياح في مفهومات هذا المنهج أو ذاك لتلائم هذا الناقد أو ذاك ، سيتبين هذه العلاقة الوشيحة والمشدودة باستمرار بين شخصية

الناقد وشخصانية المنهج ، حتى ليبدو نوع من التنزيل أو الاسقاط أو لنقل التماهي بين أحدهما والآخر في خصائصه وصفاته ، وما كل ذلك إلا لهذه الصلة التي يستحيل فصلها أو فهمها بغير التوحيد بين المنهج وناهجه ^(١٨) .

٩ - منهج من لا منهج له :

زعمت وما أزال أزعم أن المنهج في اللامنهج ، وبكلمات أخرى أن المنهج الحق أو الأفضل أو الأصلح - سمّ ذلك ما شئت - يكمن في عدم الاخلاص أو الارتهان إلى منهج محدد بعينه ، ورأيت أن المنهج التكاملي يلي هذا الزعم في أنماطه الثلاثة التعددي والانتقائي والتركيبى . ويظهر أن صاحبنا فهم المقولة الشائعة لدى الكثير من النقاد (المنهج في اللامنهج) ^(١٩) ، فهماً حرفياً دون الأخذ بمجازية التعبير ، وقصديته البعيدة ، ومن هنا أتى اتهامه لي بتمنيع القضية أولاً ، وحثي على رفض المناهج ثانياً ، ثم - وهو أخطر ما في الموضوع - الادعاء بأن المنهج التكاملي منهج من لا منهج له ثالثاً ، وكل ذلك عندي تحرصات وقراءات لا تمت إلى آليات النص ومفهوم الخطاب بصلة ، وربما كانت من تداعيات خيال الكاتب وأوهامه .

١٠ - بين الثقافة والتأصيل :

عرض الكاتب بين يديّ دراسته وفي نهايتها هاتين القضيتين تحت اسم التأثير بالوافد الغربي ، وردّ الفعل العربي ، ولا أدري الدافع إلى ذلك فليس ثمة من علاقة بينها وبين ما عرض حول المنهج

التكاملي ، ولا يخرج الأمر عن واحد من ثلاثة ، ١ - اتهامي بالنقل والاستيراد ، ٢ - أو اتهامي برد الفعل إزاء الغزو ، ٣ - أو مجرد إبراز العضلات العلمية . نناقش الأمور الثلاثة .

أما اتهامي بالمؤثر الغربي في بناء المنهج فهو يعلم أو لا يعلم أن النقد الغربي لا يستعمل المصطلح ، وإنما يستعمل آخر عدده نمطاً من التكامل هو المنهج المتعدد أو المتكثر ، ويحصره في استخدام التقنيات المختلفة في تحليل النص الواحد ، ولا أعتقد أنني حامل لمشعل التغريب لا في ذلك ولا في غيره ، بل كل آرائني تخالف هذا الاتجاه لأنني أومن بالتلاقح والامتصاص والمثاقفة ، ولا أومن بالنقل والاستيراد والحذو حذو النعل للنعل .

أما اتهامي برد الفعل العربي ، فصحيح أنني ممن ينتسبون إلى العرب والعروبة والإسلام ، وأفخر بذلك ، بيد أنني لا أغلق على ذاتي ولا على تراثي ، وعلى النقيض أدعو إلى إعادة قراءة التراث وانتاجه في ضوء العصر ، إني لست من أولئك الذين ينظرون إلى التراث على أنه كتلة صماء تؤخذ جملة أو تهمل جملة ، وإنما من هؤلاء الذين يفككونه ، ويستلهمون منه ما يفيد واقعهم وزمانهم ، والهوية أو الخصوصية التي أحملها لا أراها هي الأخرى بمجرد دمغة ثابتة على جلدي بل هي سيرورة وصيرورة تتشكل مع الزمان وفق قانون التحول والتغير والتطور ، وإذن لا أعتقد أنني مخول برد الفعل إزاء ما يرد ، فلي موقفني ورؤيتي المسبقان على السرد والفاعلان في دوامة العصر .

يبقى الأمر الثالث ، أمر عرض العضلات العلمية ، وأظن أنه

أخفق في هذا العرض ، فعلمه عن المناهج يبدو كعضلاته ، وما قاله عن بعضها من مثل المادي التاريخي والنفسي والبنوي لا يقوله معلم جامعي ، لسبب بسيط أنه مجموعة معلومات سطحية مستقاة مما قيل عن المناهج ، وليست مستقاة من قراءة المناهج ذاتها ، ومعانيها من خلال نصوصها النظرية والتطبيقية .

١١ - مناخ المنهج وإطاره :

رأينا أن في المنهج التكاملي وجهين لعملية واحدة ... وجه التعددية ، ووجه الحوارية ، وهذان الوجهان متداخلان متشابكان ، فأنت لا يمكن أن تعيش التعددية إلا إذا توسلت بالحوار ولا يمكن أن يتم لك الحوار إلا إذا كان ثمة تعددية ، وما التكاملية الا لقاء وتفاعل بين اتجاهات شتى ، كل منها يحرك في حقله ، وتريد أن تبحث عن نواظم عامة ومشاركة .

ورغم هذه العلاقة الوثيقة بين التكاملية من جانب وكل من التعددية والحوارية من جانب آخر فإن هاتين السمتين ليستا خاصيتين بها ، ولا موقفتين عليها ، فلهما علاقاتهما بالإطار الأوسع للحياة والمجتمع والفكر . ما هو هذا الإطار ؟ انه الإطار المؤسس للماهية وللوجود - إطار الحرية والديمقراطية ، وهل يمكن تصور تعددية واقعية أو مقترحة وحوار قائم أو منشود ، من دون هذه الحرية وهذه الديمقراطية ؟ هكذا تجد نفسك في النهاية لا محالة إزاء أربع حلقات متداخلة متعانقة ، يتنفس بعضها من رئات بعض ويشاركها في هذا التنفس أو يصنعه لها الإنسان .

ويتساءل الكاتب لم التعرض لهذه الحلقات والحديثُ حديثٌ عن النقد وعن مناهجه ؟ والجواب جلبي ، لأنني ربطت منذ البداية بين منهجي المختار وهذه الحلقات في حين أراد هو أن يفصم عراها ويجعل المنهج - إن وجد في زعمه - قبضاً من الريح لا تشده إلى الأرض جذور ، ولا تنسج مكوناته خيوط الواقع ومسوغات المناخ الثقافي العام في خطّي سيرورته وصيرورته فيلام انتهى ؟ انتهى - أراد أو لم يرد إلى ثلاثة أمور خطيرة من التدليس تسلبه حقه في فضيلة التعلم والتعليم وحقه في شرف مهنة التدريس وحقه في خيار الحوار ، أو لها تزييف الأفكار وأحراها قلب الوقائع ، وثالثها الافتئات على الآخر أو التحجني ، ويبلغ هذا التدليس مداه أو عماه ، حين يرى في التعددية وجهاً آخر من وجوه النفعية والوصولية والانتهازية .

لقد تبين لنا حتى الآن أن من أهم سمات التكاملية الاعتراف بوجود الكثرة المتجاورة الساعية نحو التفاهم والائتلاف والتلاحم بواسطة الحوار ، فماذا نعد المسفّه لهذا السعي ومن ورائه المسفّه للتلاحم والتكامل سواء على مستوى النقد والمنهج ، أو على مستوى المجتمع والحياة - أكثر من رق نشأ على القهر فأساغه ، وربى بالسوط فاستمرأه ، وألف القيد واستراح إليه ؟ وهو في كل الحالات ما عرف طعم الحرية فأنى له أن يهتف بها ويرضاها لنفسه وسواه ، وكيف ؟ .

١٢ - التكاملية ومناهج النقد الحديث :

إن من يتتبع تطبيقات النقد العربي الحديث في مناهجه

المتعددة ، ولاسيما مناهج الألسنيات على اختلافها يجد أن ثمة إحساساً يراوده أو يخلص إليه ، مؤداه أنها تطبيقات أقرب إلى التجريب المنهجي منها إلى الالتزام المنهجي ، وقد انتابني هذا الاحساس يوم رحت أرصد نقلة بعض النقاد من منهج إلى منهج ، تحولاً وتطوراً ، وحاولت أن أعلل الأمر على ثلاثة مستويات ..

مستوى اللحاق بتقنيات الدرجة السائرة ، وأكثر ما يتجلى هذا اللحاق في المغرب ، ومستوى القبض عليه في منهجين أو أكثر في وقت واحد ، وغالباً ما يكون في إطار توجه أعم . ومستوى الانتقال من النقيض إلى النقيض داخل المنهج الواحد ^(٢٠) . وإذا كنت قد وصفت ذلك كله منذ قليل بالتجريب أفليس من الأجدر أن نصفه أيضاً بالقلق ، قلق الأدوات المعرفية بيد أصحابها وشعورهم بأنها قاصرة في بعض الأحيان عن تلبية تطلعاتهم لسبر النص بصورة أعمق وأكمل وأتم ؟ إن استمرار هذا التجريب عندي وما يرافقه من قلق وتطور أو تحول لأكبر دليل خلفي - كما يقول المناطقة - على صحة أطروحات التكاملية وتوجهاتها .

١٣ - التكاملية والماركسية :

جاءت الماركسية ولاسيما الستالينية لتدير ظهرها إلى معظم الحركات الفكرية والأدبية والحدائية التي أنتجها الغرب وفي مقدمتها الرومانسية والفرويدية والوجودية والسيرالية والتكيفية والبنوية وما بعد البنوية الخ ، باعتبارها جميعاً إبداعات بورجوازية ، ولكن ما لبثت هذه الماركسية ذاتها أن انفتحت على التيارات التي رفضتها وأقامت معها صلحاً تاريخياً تنازلت فيه عن كثير من

مواقفها الأصولية إزاءها ، صحيح أن العديد من هذه التيارات اغتنت بدخول الماركسية إليها غير أن الأصحّ أنها أغنتها أيضاً بالكثير من الرؤى والتقنيات التي جلبتها إلى ساحتها ^(٢١) .

السؤال الذي نرفعه .. إذا كانت هذه المبادلات بين الماركسية ومختلف التيارات ، وتطور العلاقات بينها نحو الانفتاح مرة والتأثر والتأثير أخرى قد دفعت بعض الباحثين إلى طرح مقولة النقد الحواري ^(٢٢) ، فهل كان يمكن لو قيض للماركسية أن تستمر - أن نجد دارسين آخرين يطرحون موضوع «النقد التكاملي» جنباً إلى جنب مع النقد المادي التاريخي من دون تردد أو وجل ؟ يظل السؤال سؤالاً ما دام رفاق الدرب غائبين .

١٤ - علام المنهج التكاملي الآن ؟

طرح الباحث هذا السؤال في جملة ما طرح من أسئلة . وأجيب بكل وضوح .. نحن في حاجة اليوم إلى النقد التكاملي حاجتنا إلى التعددية ، وحاجتنا إلى الحوارية . لقد ظللنا طويلاً نسير في الدرب الواحد ، وفق السهم الواحد ، نحو الأمر الواحد ، أما أن لنا أن نجلس متجاورين بقامات متسامقة ، حول طاولة مستديرة ، نصنع جميعاً قدرنا الآتي ، بعد أن صُنِعَ لنا قدرنا الذي مضى ؟ أجل ، ولن يتم لنا هذا «الأجل» إلا عن طريق الحرية والديمقراطيات الثلاث على المستوى السياسي والاجتماعي والأخلاقي ، وعن طريق التعددية والحوارية على المستوى الحضاري والثقافي والفكري ، وعن طريق التكاملية على المستوى الابداعي والأدبي والنقدي ، ولم لا أقول الإنساني أيضاً ؟ وإذا عدت الواقعية

الاشتراكية يوماً ما الوجه الفني للماركسية فلم لا تكون التكاملية الآن الوجه الأدبي للتعددية ؟.

١٥ - كلمة أخيرة :

تدور الكلمة الأخيرة حول ثلاث مفردات ، وردت في تضاعيف المقالة ، الأولى عن النص والنصية ، والثانية عن الحلم ، والثالثة عن المشروع . لقد رأى الكاتب أن النصية ليست حكراً على المنهج التكاملي ، وهذا صحيح إلى حد كبير ، فمعظم المناهج الحالية ، ولاسيما الألسنية تبدأ من النص ، وتنتهي إليه ، ولكن تأكيد هذا الملمح كمفتاح للتكاملية جاء من اعتبارين ، أولهما أن المنهج التكاملي هو ريب المنهج الفني ، أصل المناهج في نقدنا العربي الموروث . وثانيهما أن المنهج ذاته ، نما وزكا وترعرع في ظل التوجه نحو داخل النص أكثر من نشأته في ظل التوجه نحو خارجه ، وبهذين الاعتبارين ليس غير جعلت النصية مدخلاً من مدخله .

أما عن الحلم مرة ، والمشروع أخرى ، فلست أشك في أنهما كانا نصب عيني حين طرحت المنهج ، وآمنت به ، ودفعت إليه . إن الحلم العربي أو المشروع جزء لا يتجزأ من وجودي كمفكر ومن مخيلتي ، فهل علي تثريب أن يكون جزءاً من وجودي كناقد ومن مخيلتي أيضاً ؟. ومع ذلك فإنه لا الحلم ولا المشروع كانا وراء تبني المنهج ، لقد أخذت به أول ما أخذت منذ ثلاثين سنة من خلال الواقع الحياتي الذي عشته ، والشخصية الإنسانية التي تلاحت عندي ، وجلبت عليها ، والنص الأدبي الذي وجدته منذ

البداية أكابد تفكيكه وتركيبه ، واليوم أراني وبعد مضي كل هذه السنوات أكثر إيماناً به وتعلقاً .

خاتمة الخاتمة :

حاولت في الصفحات الماضية أن أحاور وأرد في وقت واحد على جملة التساؤلات والآراء التي عرضها الدكتور سعد الدين كليب في تعليقه على ما كتبتة حول النقد التكاملي ، وقد ظهرت في التعليق والرد أوجه الاختلاف بيننا والتباين في كثير من القضايا والظواهر التي عرضناها ، وليس هذا بالمهم ، إنما المهم أنها كانت فرصة اهتملتها لأعيد انتاج المعرفة لديّ ، وأفحص وأدقق في أدواتي ، وأنقذ ذاتي وما رأيته . وأكد ذلك عندي أن الحوار - مهما يكن - هو العامل الأكثر فاعلية في إبداع الدلالة ، وأن النجوى تظل دائماً عامل انغلاق وتقوقع ، فلنسمع إلى الإبداع ، وإعادة إنتاج المعرفة ، من خلال الحوار مع الآخر ، وبصوت عال ، من أجل تغيير الواقع نحو الأفضل .

حواشي الدراسة :

- ١ - انظر .. الخطيب ، حسام : النقد عند حائط المبكى ، الموقف الأدبي . ص ٦ .
ع (١٤١ - ١٤٣) دمشق ١٩٨٣ .
- ٢ - انظر .. اليافي ، نعيم :
- ١ - حركة النقد وحركة الإبداع في الثقافة العربية المعاصرة مجلة المعرفة ص (٧٣)
عدد ٣٣١ ، دمشق ١٩٩١ .
- ٢ - المغامرة النقدية . الفصل الأول . دمشق ١٩٩٢ .
- ٣ - انظر .. العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الوحدة بعنوان «النقد والإبداع العربي» ، ولاسيما المقالة الأولى ص^(٦) ، ع ٤٩ ، المغرب ١٩٨٨ .
- ٤ - يرى الأستاذ نذرة اليازجي أن الدينامية حلت محل الميكانيكية في العلم الحديث - ومن المعروف كما سنشير لاحقاً - أنه من أشهر الداعين إلى التكاملية في ميدان الفلسفة - وقد أسماها الكلية الشاملة أو المبدأ الكلبي ، وحاول أن يستشفها في الإنسان والمجتمع والطبيعة والكون النظر له :
- أ - المبدأ الكلبي ، دمشق ١٩٨٩ .
- ب - رسائل في مبادئ الحياة ، دمشق ١٩٩١ .
- ج - وحدة الفكر الإنساني ، دمشق ١٩٩٢ .
- ٥ - لا يوجد في النقد الغربي مصطلح النقد التكاملي بل يوجد مصطلح النقد المتعدد أو المتكثر . انظر هاجن . ستانلي . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ، ترجمة محمد يوسف نجم وإحسان عباس ، جزءان ، بيروت ١٩٥٣ . أما النقد الحواري فقد استعمله تودوروف في كتابه «نقد النقد» حيث عقد فصلاً يحمل هذا العنوان ، وأن فسره تفسيراً لا يشير به إلى أنه حاصل جمع لأفضل أجزاء

المناهج وتجاورها في حيز واحد . وأرى أن النقد الحوارى خطوة أولى أو مرحلة باتجاه النقد التكاملى ، والدليل على ذلك أن تودوروف نفسه يشير إلى تقويم جديد وإعادة النظر للرومانسية بعد أن رفضتها الماركسية . انظر الكتاب ، ترجمة سامى سويدان ، بيروت ١٩٨٦ . ويطلق الأستاذ نذرة اليازجى على هذا النقد بعد تعميمه على كل الحقول الثقافية المبدأ الكلى . انظر المراجع السابقة ويرى الدكتور فؤاد المرعى في حوار لي معه أن مصطلح النقد الكلى هو الأسد ، وأنه لا يعارضه وأن كان لا يأخذ به .

٦ - انظر في إشكالية مصطلح الشعر الحر . اليايى ، نعيم . الشعر العربى الحديث ، دراسة نظرية في تأصيل تياراته الفنية ط ٢ ، دمشق ١٩٨٦ .

٧ - كثيرة هي الدراسات التى عرضت التبيان بين الفلسفة الماركسية وسواها من الفلسفات قبلها وبعدها ، ومدى علاقاتها بمفاهيم : العلم والمادة والمعرفة ، انظر في ذلك دراسات رسل برتراند :

١ - الحرية والتنظيم مصر ١٩٥٠ .

٢ - السلطان ، ترجمة خيرى حماد ، بيروت ١٩٦٢ .

٣ - حكمة الغرب ، عالم المعرفة ترجمة فؤاد زكريا ، الكويت ١٩٨٠ .

٨ - انظر في ذلك .. يوسف مراد والمذهب التكاملى . إعداد مراد وهبة ، القاهرة ١٩٧٤ .

٩ - اعتمدنا الطبعة السادسة ، القاهرة ١٩٦٦ .

١٠ - انظر في هذه الأسماء جميعها . درويش ، حسن . النقد الأدبى بين القدامى والحديثين ، القاهرة ١٩٨٨ .

١١ - صدرت طبعته الأولى في القاهرة ، دار المعارف عام ١٩٧٢ .

١٢ - انظر جريدة الثورة العدد ٧٢٥٠ عام ١٩٨٨ ، ولما يجدر ذكره أن ثمة كتاباً كثر يدعون إلى هذا النهج ويدافعون عنه ، انظر مقدمة الخطاب الأدبى والخطاب السياسى ، الدكتور قاسم المقداد ، وأذكر أنه من النادر أن تجد طالباً

يعد أطروحة لدرجة الماجستير والدكتوراه في جامعات القطر دون أن يأخذ بالمنهج التكاملي في الوقت الراهن .

١٣ - تمثل لهذا المقال بمحمد أركون على اختلاف كتبه ، انظر خاصة كتابه الأخير «من فيصل التفرقة إلى فصل المقال» دار الساقى بيروت ١٩٩٣ ، وانظر تعليقاً على المنهج التعددي عند الكاتب في «نقد النص» لعلي حرب بيروت ١٩٩٣ .

١٤ - تمثل لهذا الكاتب بنماذج من مثل عز الدين اسماعيل ، عبد الملك مرتاض ، إحسان عباس وسواهم .

١٥ - بدأ مفهوم التركيب يدخل إلى فكري النقدي من خلال جدلية العلاقة بين حركة الواقع والمؤثر الغربي والأساس التراثي ، ورأيت وما أزال أن هذه العملية المثلثة عملية مضمية تحتاج إلى مؤسسات كاملة لزعائها وتناقش فيها ، ثم انتقل التركيب لدي من هذا المجال مجال الفكر النقدي إلى مجال النقد الأدبي وما برحت أنعم النظر فيه .

١٦ - من تعليق للدكتور عبده عبود في الندوة السنوية التي أقامتها جمعية النقد الأدبي في كانون الأول عام ١٩٩٢ وكانت بعنوان «إشكالية المنهج في النقد الأدبي الحديث» .

١٧ - أعد دراسة حول هذه الإشكالية بعنوان «أسئلة المصطلح في النقد العربي الحديث» ستشتر لاحقاً .

١٨ - يشير مراد وهبة في حديث عن شخصية الدكتور يوسف مراد إلى هذا التزام بين شخصيته ومنهجه ، وأعيد حواراً جرى بيني وبين الدكتور عبد الله الغدامي حول قضية المنهج فذكر من جملة ما ذكر أن البنيوية التي يتأسسها في تحليل النص هي «البنيوية الغدامية» .

١٩ - من الداعين إلى هذه المقولة خلدون الشمعة ، انظر له :

١ - النقد والحرية ، دمشق ١٩٧٧ .

٢ - المنهج والمصطلح ، دمشق ١٩٧٩ .

٢٠ - على المستوى الأول يمكن أن نذكر محاولات العوفي ويقطين ومفتاح وبنيس ولحميداني . وعلى المستوى الثاني نذكر محاولات الدكتور عبد الكريم حسن ، وانتقاله من الموضوعية البنيوية في كتابه عن السياح إلى السيميائية البنيوية في كتابه عن أدونيس . وعلى المستوى الثالث أشرت غير مرة إلى انتقال كمال أبو ديب من البنيوية الشكلانية إلى البنيوية التكوينية وانتقال معنى العيد عكسه من هذه إلى تلك . قارن للأول بين جدلية الحفاء والتجلي وبين الرؤى المقنعة ، وقارن للثانية بين «في معرفة النص» وبين تقنيات السرد الروائي .

٢١ - انظر على سبيل المثال :

١ - أوسبورن : الماركسية والتحليل النفسي ، ت . معاد الشرفاوي . مصر . د . ت .

٢ - باختين . الماركسية وفلسفة اللغة . ت . محمد البكري . المغرب ١٩٨٦ .

٣ - مجموعة . البنيوية التكوينية والنقد الأدبي . ت . مجموعة بيروت . ط ٢ . ١٩٨٦ .

٢٢ - أنظر تودوروف . مرجع سبق ذكره .

مفهوم النقد عند غالب هلسا

مقدمة :

ثلاثون عاماً من التجوال والكتابة ومواكبة حركة النقد والإبداع الذاتي وتطور الأجناس النثرية المعاصرة لم يبق منها إلا بضع كتب ومجموعة مقالات ضاع معظمها ، وخطوط لمشاريع لم تكتمل ، وملامح وجه ، وموطئ قدم ... تلك هي حصيلة رحلة غالب هلسا في ميدان الأدب العربي الحديث تنظيراً وتطبيقاً .

وإذا كان أمر التقصّي والتتبع والاحاطة ضرورياً أو شرطاً مسبقاً للحديث عن النقد عند الكاتب ، شأنه في ذلك شأن الحديث عن ابداعه فإن مما يغفر لنا عدم اجترّاح هذا الاثم أن الخطوط العامة لنقده الأدبي - مفهوماً ورؤية وطريقة إجراء ... الخ تكاد تكون محصورة - كما أقرّ صاحبها ^(١) فيما بقي بين أيدينا من مباحث ودراسات ، نشر قليل منها في الدوريات ، وضمت معظمها مؤلفات معروفة متعاورة ، وهي هنا وهناك تشكّل صلب الدراسة ، وتمنحها مشروعيتها في البحث والتناول والحكم ^(٢) .

ويبدو أن أدينا الراحل قد سهّل علينا مهمة البحث في نقده حين اختار جنسين نثرين أخلص لهما إبداعاً ونقداً أو كاد ، هما جنس الرواية وجنس القصة القصيرة ^(٣) برغم ما بين هذين الجنسين

من تباعد (ولا أقول من تقارب) في أمور التقنية ، فإن دراسته «قراءات ...» تفرد معظم ما بين دفتيها لجنس الرواية ، وإن دراسته «فصول ...» تمزج ما بين الجنسين ، وفي كلا الأمرين تيسير على الدارس وتسهيل .

ومع ذلك فإن غالب هلسا كمبدع أكثر منه اقتداراً وربما حضوراً وشهرة منه كدارس ، أو لعلنا نقول بكلمة أصبح أنه كروائي أبعد تأثيراً منه كناقذ يهتم بأمور النقد وقضاياها ، ويعالج مشكلاته ومفهوماته . وفي ظني أن النقد والأدبي منه بخاصة تسرّب إليه عن طرق عدة منها اهتمامه بالثقافة والفكر العام ، ومنها فلسفته أو رؤيته الماركسية للكون والإنسان والحياة ، ومنها إبداعه الفني وما يترتب على ذلك من قراءات ومتابعات ، وتصالح هذه الطرق أو تلاقيها جعلت منه بشكل أو بآخر قارئاً للإبداع وقارئاً لنقد الإبداع أولاً ، ثم جعلت منه مهتماً أو مقرباً من أمور نقد الإبداع ونقد نقد الإبداع ثانياً دون أن يصبح في الحالين ناقداً بالمعنى الحرفي المتخصص للمصطلح ، ومن هنا نفهم لماذا كان يلح كثيراً على أنه ليس ناقداً ولا يملك منهجاً في النقد ، وإنما هو مجرد قارئ متذوّق للنصوص يسوق عنها أو يورد انطباعات ليس أكثر^(٤).

ودون أن ننحرف معه إلى هذا الحد من الادعاء - مخافة أو هرباً أو تواضعاً - فإننا نقول أن الرجل احتفى بالإبداع وأبان فيه رأياً ، واحتفى بنقد الإبداع وأصدر فيه حكماً ، وسواء أكانت آراؤه على المستوى الأول أو أحكامه على المستوى الثاني مجرد انطباعات صادرة عن تذوّق ، أو مجرد اقترابات تفسيرية أو تحليلية

أو اسقاطية صادرة عن رؤية وموقف ومنهج ومنهجية فإنها تشكل في النهاية وجهات نظر نقدية يمكن أن تتجمع وأن تتلامح وأن تنسب إليه وحده أو ينسب هو إليها .

وتكمن الصعوبة القصوى عندي - هنا - ، إذ كيف يستطيع الدارس أن ييلور أو ينشئ - اعتماداً على خطرات وانطباعات وثورات من الآراء والتعليقات مبنوثة هنا وهناك في نقد الإبداع وفي نقد النقد - أن ينشئ كياناً متماسكاً من المفاهيم النقدية ، أو منظومة من الأفكار المتراصة ؟. إن غالب هلسا لا يعد بحق منظراً نقدياً بأية دلالة من دلالات التنظير ، ولا يعد بحق مرة أخرى ناقداً نصياً احترف أو أخلص لهذا الجنس من الإبداع (أي الإبداع النقدي القائم على إعادة إنتاج النص بتفكيكه وتركيبه) وإنما هو مبدع دخل ميدان النقد من باب الضيق لامن باب العريض ، دخل من باب الانطباعات والتعليقات والشروح الذهنية التي تعد أكثر التصاقاً بالذائقة المدربة المصقولة منها بمنظومة الأدوات المعرفية والنقدية القائمة على المفاهيم والمصطلحات والمناهج والمذاهب والاجراءات ، ومن خلال هذا الباب الضيق نحاول أن نجلي سمات نقده ، أو بتعبير أدق نحاول أن نؤسس له مفهومه في النقد الأدبي .

مفاهيم أولية :

النقد الأدبي فعالية نصية تقوم على المتون ، تبدأ عملها لدى الكثير من النقاد بتحديدات أولية ، وإجابات عن تساؤلات إزاء شتى القضايا الأدبية وغير الأدبية ، وتنتهي غالباً إلى مواقف وآراء تبدو جلية واضحة لدى النقاد المنظرين ، أو عائمة غائمة ، غير بينة

ولا دقيقة لدى النقاد التطبيقيين أو الاجرائيين ، ومهمة الدارس في الحالين ، حالة الموضوع والتجلي ، وحالة اللبس والغموض أن يبحث عن هذه التحديدات ، ويضع يده عليها ، ويبرزها للعيان بوصفها قضايا نقدية رئيسة أو مفهومات ، تحدد منطلقات الناقد ، وأطره العريضة التي يصدر عنها ، وسواء عددنا هذه المفهومات خلاصة للبحث في فلسفة النقد ، أو نتيجة للدربة والمرانة النقديتين ، وربما للذائقة الرهيفة فإنها جديرة بأن نعرفها ، ونقف عندها ، ونبني عليها أو نؤسس أحكامنا عن الظاهرة النقدية عند الكاتب .

من هذه المفهومات - القضايا أربعة أسئلة تطرح ذاتها في كل حديث عن النقد والنقاد : ما مفهوم النقد عند صاحبه ، وكيف ينظر إلى دوره ، ثم ما طبيعته ، وأخيراً ما وظيفته ؟. إنَّ من العسير أن نعثر على إجابات علمية حاسمة عن هذه التساؤلات فيما خلفه غالب هلسا من إنتاج وإنَّ كنا نعثر على ما يقترّب من ذلك في تلك الومضات الانطباعية أو التعبيرات الوجدانية والانشائية التي ينشرها في تضاعيف قراءاته وثناياها ، معلقاً أو مبيناً ، مدافعاً أو متهماً .

فالنقد عنده مثلاً أهم ما أنتجته الحضارة البشرية ، وهو أعظم انجاز معرفي وضع لتفسير الفنون ^(٥) ، ويضارعه بالابداع الذي ينتمي هو الآخر إلى حيز المعرفة الإنسانية الراقية ، ويعد أهم وسيلة من وسائلها في سبيل إعادة إنتاج الواقع وإدراكه ^(٦) ، وإذا كان الفن بعمامة أو الإبداع هو الوعي فإن النقد بشطريه - نقد الإبداع ونقد النقد - هو عمق هذا الإبداع في بعده الأبعد ^(٧) .

النقد علم مثل غيره من العلوم ^(٨) ، ولكنه علم نتوسل إليه بالذائقة الوجدانية ^(٩) ، وهو حوار بين وجهات نظر يتعالى على السباب والهجاء والمناكفة والمصادرة ^(١٠) ، والناقد وسيط بين النص وقارئه العادي ، يشرح له أبعاده ويفسرها ويحلّلها ، ويعمّق فهمه وإدراكه لها ^(١١) .

في هذه الأسطر القليلة والآراء المبعثرة هنا وهناك يجب غالب على التساؤلات الأربعة - القضايا الرئيسة في النقد النظري : مفهوم النقد = حوار بين وجهات نظر ، ودوره = صنع الوعي وتمكين المعرفة . وطبيعته = فعالية وسطى بين العلم والتذوق . وظيفته = مزيج من محاولة الفهم والشرح والتفسير والتحليل . وكل هذه الاجابات البينة أو المستبانة أقرب ما تكون إلى الانطباعات الوجدانية منها إلى التحديدات العلمية أو لسبب بسيط أنها تنتمي إلى مدارس متعددة ومذاهب في تاريخ النقد ، بعضها مترامن وبعضها متعاقب ، وبالتالي فهي تجمع بين وجهات نظر متخالفة في فلسفة النقد ، وبغض النظر عن صحتها أو سلامتها فمن الصعب قبولها أو وجودها لدى أي ناقد بعينه له فلسفته النقدية المحددة ، ويستعمل أدواته المعرفية - المفهومات والمصطلحات - بالدقة المتاحة أو المطلوبة ^(١٢) .

مكوّنات الناقد :

ذهبت في المقدمة إلى أن مسارب التوجه نحو النقد لدى هلسا كانت الثقافة والماركسية والكتابة الابداعية وما يترتب عليها ، وبعض هذه المسارب هي مكوّنات نقده بطبيعة الحال ، سأتوسع هنا في قضية المسارب لأزعم أنها كمكونات أربعة هي الأفق المعرفي

ومن جملته المثاقفة ، والنظرية الماركسية ، والذائقة الأدبية ،
والتجربة ، الدربة أو المراتنة ، أشرح هذه المكونات فأقول :

١ - يدل إنتاج الكاتب إبداعاً ونقداً على معرفة واسعة متنوعة غنية
تشمل الثقافة الغربية والتراثية والتاريخية والدينية والفنية
والأدبية والشعبية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية
والجنسية وحتى دقائق الحياة اليومية ، وبكلمات مختصرة كان
غالب هلسا مثقفاً بالدالتين الخاصة (الفكرية) والعامة
(الإنسانية) للمفردة ، وقد وظف هذه الثقافة في قراءة
نصوص الإبداع ونقدها . ونقد نقدها ، كما وظفها في
الاستعانة ببعض مناهج المعارف الإنسانية ونتائجها ولاسيما
في الأدب المقارن وعلم النفس لسير المتون الأدبية والتعليق
على ماجاء فيها من قضايا وقيم وعناصر مكونة ، كما سنبين
في حينه ، وإذا ما أخذنا مثلاً على ذلك رأيه في نقد النص
المسرحي من حيث حاجة ناقد هذا النص إلى معرفة نظرية
وربما عملية بالديكور والملابس والإضاءة وشخصيات الممثلين
وكل ضرورات الخشبة لأدركنا ليس عدم اكتفائه بنقد
المسرح كنص أدبي فحسب وإنما بعدم اقتناعه بقيمة هذا
النص إلا إذا مسرح على الخشبة وأخرج^(١٣) .

٢ - فيما يتعلق بالنظرية الماركسية ومؤثراتها في نقده أعترف بادئ
ذي بدء بأني حاولت أن أبعد عن ذهني معلوماتي المسبقة عن
أيديولوجية الكاتب لأكتشف ذلك بنفسي من خلال أعماله

فماذا وجدت ؟ وجدت أن الماركسية تتجلى لديه على ثلاثة مستويات متداخلة : مستوى الاقرار أو الاعتراف «أنني واحد من الماركسيين ..» ^(١٤) .

ومستوى الاشارات الكثيرة إلى الشيوعية والماركسية والواقعية الاشتراكية والدفاع عن مبادئها ، أو الاشادة بها والحديث عن تجربته الخاصة في اعتناق نظريتها ودخول السجن من أجلها .. ^(١٥) .

ومستوى الاستعمال الفعلي للمقولات الماركسية في تحليل المواقف ونقد القضايا وإصدار الأحكام ^(١٦) ، وهذا ما سنتبينه في أثناء الحديث عن المنهج .

والسؤال هنا أية ماركسية هذه التي يشير إليها غالب هلسا ويتأثر بها ، ويوظف مقولاتها في نقده الأدبي ؟ حتى نجيب علينا أن نميز بين ثلاثة وجوه للماركسية وأربعة مفهومات يمكن أن نحسبها مراحل أو تطبيقات . الوجه هو الماركسية كفلسفة ، والماركسية كأيدولوجية ، والماركسية كعلم أدبي اتخذت لها اسم الواقعية الاشتراكية ، صحيح أنها جميعاً وجوه لعملية واحدة إلا أن التفريق وارد ، فحين نستعمل مصطلحات مثل نظرية علمية أو منهج أو حقائق موضوعية فذلك ينطبق عليها كفلسفة أكثر من انطباقها عليها كأيدولوجية . أما المفهومات أو التطبيقات أو المراحل فهي ماركسية ماركس ، وماركسية لينين ، وماركسية ستالين ، وماركسية غورباتشوف ، دعنا الآن من الماركسية الخامسة ومن الماركسية الصينية والفيتنامية وسواهما . وفي ظني أن غالب هلسا كان أشد تمسكاً وحديثاً وربما اعتقاداً بالوجه الأول من

الماركسية وبمراحلها البكر أو بمفهوم يضحى لها انجيلها وكنيستها وأخبارها ، «الماركسية عندي منهج وليست عقيدة»^(١٧) ، ومن هنا نعرف لماذا كان يلح على حركة الواقع ومبدأ التقدم ومفهوم التاريخ والاطار الاجتماعي للعصر وملاحظة التغير ، ويجعل من كل ذلك مقاييس يسترشد بها في رؤيته وتحليلاته^(١٨) .

وبهذا الفهم للماركسية غالب هلسا أو للماركسية التي يؤمن بها ندرك أربعة أمور :

١ - إدانة الأحزاب الشيوعية في الوطن العربي التي سارت في خطا ستالين ولم تسر في خطا ماركس أو لينين ، أي إدانة القولية والأدلة والجمود العقائدي والفهم الميكانيكي لآليات العلاقة بين البنتين التحتية والفوقية^(١٩) .

٢ - إدانة المفهوم الرومانسي الفوغاتي الفج أو الطفولي للواقعية الاشتراكية^(٢٠) .

٣ - إدانة التحريفات التي طرأت على مجرى النبع الأصيل للماركسية^(٢١) .

٤ - إدانة الصدع البارز والقاتل بين النظرية وتطبيقاتها في هذه الماركسية .

٣ - يعرف الكاتب في غير مكان^(٢٣) بأن الذائقة لديه أساس الحكم ، وأن النقد عنده ليس أكثر من محاولة للتعبير عن هذه الذائقة ، وأن ما يقوله أو يكتبه من شرح أو تفسير أو تحليل لا يخرج عن كونه مجرد انطباعات خلص إليها . وقد يكون هذا الاعتراف كافياً وحده للزعم بأن الذوق مكون رئيس من مكونات نقده ، بيد أننا نريد أن نصل إلى ما هو أعمق من هذا الاعتراف فتساءل لم كان هذا الاحاح على مسألة الذوق والانطباع في الحكم الأدبي لدى ناقد محسوب على الماركسية مهما يكن مفهومها ، وهي ما هي في الصرامة المنهجية والتماسك المنطقي أو الموضوعي؟ في رأيي أن ذلك يعود إلى سببين أو عاملين أولهما أن الرجل

كتب الأدب قبل أن يكتب النقد ، والأديب أو المبدع يحتكم إلى المعايير التي يراها خارجية . وثانيهما أنه ناقد إجرائي أكثر من أن يكون ناقداً منظراً ، وكل ناقد إجرائي حتى لو كان يملك منهجاً أو مذهباً نقدياً ينطلق منه ويحتكم إليه يميل - على الأغلب - إلى التأثيرية والانطباعية في النقد مثلما يميل إلى ذوقه الخاص ، وهذه المسألة - لعمرى - ليست مشكلة الناقد الاجرائي فحسب بل تعود في أحد جوانبها إلى طبيعة النقد الأدبي التي قلنا أنها طبيعة بينية تتوسط بين العلم وبين الأدب ، وبين العقل وبين القلب تأخذ من الأولين صرامتهما المنهجية وتأخذ من الثانيين خصوصيتهما الوجدانية .

٤ - يبقى المكون الرابع ، الدربة والمرانة أو التجربة والتطور مع الابداع ونقده ، وقد جعله هذا المكون الحياتي يعدل في بعض أحكامه النقدية ، ويعيد النظر في أحكام أخرى ، ويحذف ويضيف حتى تستقيم الأحكام مع المواقف الجديدة والرؤى^(٢٤) . وتبدو أهمية هذا المكون في ثلاثة أمور : أولها أن الناقد لا يؤمن بوجود حقائق ثابتة أو بدهيات مسبقة الصنع ، أو حتى نتائج نهائية ، فكل ذلك مرهون بالوقائع والمتغيرات وتطور الحياة من خلال المواقع والمواقف . وثانيها أنه بإمكان الناقد أن يبدل في أحكامه أو يراجع عنها ، شأن القاضي النزيه ، إذا تبين له خطئها ، أو وجد بين يديه ما ينفيها جزئياً أو كلياً . وليس ذلك بضائره . بل على العكس يدل الأمر على اقتداره . وثالثها أن الإنسان - متلقياً أو ناقداً - يكبر بالزمان ، ويغنى بالتجربة . ويتسع بالمعرفة ، ويمتد بالتقدم ، ويتسامق بالتطور ، أن الجاهل أو الدعي يبدأ - كما يرى نفسه - كاملاً ، فيظل لذلك خارج حركة التاريخ لأنه لا يؤثر فيه ولا يتأثر به ، أما العالم فيبدأ صغيراً ليصير بعد ذلك بالتجربة والخطأ كبيراً ، يتعلم من التاريخ ويعلم التاريخ ، ولم لا نقول يصنعه .

هذه المكونات الأربعة لفكر الكاتب ونقده تشابكت

وتصالحت لتمنحه خصوصيته وتحدّد لنا - في آن - منهجه ،
طريقته في الرؤية والتحليل ، فما هو هذا المنهج ؟

في المنهج :

ثمة ثلاث إشارات إلى قضية المنهج في نقد الكاتب تبدو أول
وهلة أنها متناقضة . الأولى إشارته إلى أنه يحتكم في النقد إلى المنهج
الماركسي^(٢٥) ، وأخراها أنه يحكّم الذوق والانطباع في قراءة
النصوص^(٢٦) ، وثالثها أنه لا يتبنى بوعي وقصد صريحين مدرسة
نقدية محددة^(٢٧) . ويرجع هو نفسه أسباب ذلك - فرادى أو
مجتمعات - إلى أنه ليس ناقداً خالصاً ولا متخصصاً يعد هذا الحقل
المعرفي حرفته^(٢٨) ، فهل هناك تناقض بين هذه الإشارات الثلاث ،
ولكن لم يكن فهل للناقد منهج ؟

إذا أغضينا مؤقتاً عن التعليل الأخير للكاتب فإنني لا أرى في
إشارات أي لون من ألوان التناقض أولاً ، ولا نفيّاً صريحاً أو مبطناً
إلى أنه لا يملك منهجاً محدداً ثانياً ، فالرجل - كما سنرى - يحتكم
حقاً إلى مقولات المنهج الماركسي في تفسير النصوص وتحليلها إلا
أن مقولات هذا المنهج ليست بالنسبة إليه مسلمات يقينية تصدر
النص بداية ، ولا هي المرجعية المباشرة للحكم ، خطوات العلمية
النقدية عنده ثلاث ، الخطوة الأولى هي التذوّق أو الانطباع
(الإشارة الثانية) ، والخطوة الثانية هي تسويغ هذا التذوّق أو
الانطباع بالمقولات الماركسية أو منطلقاتها الفكرية والجمالية
(الإشارة الأولى) ، والخطوة الثالثة هي التوسّع في دائرة التسويغ
بالاحتكام إلى مناهج أخرى ليطلع بها المنهج الأساس كالفرويدية

والبنوية والأسلوبية ، حتى يظن القارئ أن الناقد لا يتبنى مدرسة نقدية محددة (الإشارة الثالثة) ، وتكون النتيجة النقدية لهذه الخطوات غنى في الرؤية ، وعمقاً في سبر النص ، وتوسّعاً في دائرة المعرفة ، ولئن كنا وقفنا سابقاً عند ذائقته كمكوّن من مكونات نقده ، وسنقف لاحقاً عند ألوان هذا النقد وضروب التحليلات المنهجية الأخرى التي برزت فيه فإننا سنصرف جهدنا الآن للحديث على منهجه النقدي الصريح ، أقصد منهج النقد الماركسي المادي الجدلي في مقولاته الفكرية أولاً ، ثم نعقد بعد ذلك فقرة للحديث عن هذا المنهج في مقولاته الجمالية ، فقرة «المعايير النقدية» .

مقولات المنهج الفكرية عنده عشر هي : الجدل المادي ، التناقض ، صراع الطبقات ، الحركة ، التغير ، الواقع الاجتماعي ، الزمان التاريخي ، الموضوعية ، النمطية ، مفهوم الانحياز^(٢٩) . ولو رحنا نتبع فهمه لكل مقولة من هذه المقولات ، ومدى أهميتها ، وطريقة استعماله لها لوجدنا لديه ثلاثة حقول دلالية تتسع أو تضيق وفق موقفه الخاص من الماركسية وليس وفق التعاليم المحددة لدى هذه الماركسية أو تلك :

١ - الحقل الدلالي الأول وينحاز فيه إلى حركة الواقع والتاريخ والتقدم نحو الأمام أكثر من انحيازه إلى التجريدات الذهنية أو المسلمات العقائدية ، وحين تتعارض الحركة في كليهما - الواقع والتاريخ - مع البديهيات يقف إلى جانب الحركة في مواجهتهما^(٣٠) .

٢ - في الحقل الدلالي الثاني يرى أن التكوين النفسي للإنسان هو نتاج ظروفه الاجتماعية وموقعه من تقسيم العمل ، وليس نتيجة لجوهر ثابت صلب لا يتغير ، فالجمع هو الذي يخلق الإنسان ويكيفه ، أما الإنسان خارجه فهو حيوان

عادي^(٣١) ، ولهذا فإن الإنتساب إلى الطبقة لا يتم عبر المنبت الحقيقي للفرد بل عبر الفكر أو الوضع أو الحالة^(٣٢) .

٣ - مع الحقل الدلالي الثالث نجده يستعمل بعض المقولات أو المفهومات بشكل عام مطلق وجاهز دون أن يقف عند تطوّر دلالاتها كما تستعمل الآن ، أو دون أن يلتفت إلى أوجه التناقض بين مفهومها ومفهوم الحركة الذي يلح عليه الحاحاً شديداً ، وأضرب على ذلك مثلاً بمفهوم العلم المادي ومفهوم الحتمية^(٣٣) ، فلم يعد هذان المفهومان في الوقت الراهن يعينان ما عناه لماركس في منتصف القرن الماضي ، أصبح العلم المادي أوسع ميداناً وأكثر تعقيداً مما كان . وانتفى مبدأ الحتمية - على صعيد المجتمع والإنسان - على الأقل ليحل محلها مفهوم الاحتمال .

الام أريد أن أصل من وراء هذا التمييز بين دلالات الحقول الثلاثة ؟ أريد أن أقول ان غالب هلسا في استعماله للمقولات الماركسية على اختلافها كان يتقيد بدلالات بعضها ، وكان يوسع من دلالات بعضها الآخر أو يتجاوزها . وكان لا يأبه لتخلف دلالات بعضها الثالث ، وعى ذلك أو لم يع ، ويظل مع ذلك في كل الحقول واستعماله لمقولاتها مخلصاً لمنهج الماركسية في الرؤية وفي التفسير معاً .

المعايير النقدية :

تدور في أعمال الكاتب مجموعة من المعايير أو المقاييس يسير في ضوئها النص الابداعي أو النقدي ، ويقوم سلباً أو ايجاباً ، وينتهي إلى منحه حكم قيمة ، أهم هذه المعايير هي :

١ - الرؤية = كل نص لا يقدم رؤية جديدة تدعو إلى التغيير والتقدم نحو الأمام من أجل المجتمع والإنسان يعد نصاً متخلفاً ورديئاً ، وعيب النص الرديء هنا ليس في اجتراره ما سبق أو تكرسه فحسب وإنما في عدم قدرته على طلب الفعل أو القيام به والمشاركة في صنع الحياة^(٣٤) .

٢ - المعرفة = المعرفة شرط أساسي لقيام الفن الصحيح والسليم ونقده كذلك ، تتضمن المعرفة الثقافية الوعي وإدراك الواقع إدراكاً موضوعياً وجماليّاً معاً وحين يجهل الفنان حقيقة الواقع والعصر وما يجري فيهما ، أو حين تسيطر عليه الأفكار السلفية والانفعالية والتجريدات والأوهام يضعف الفن لديه^(٣٥) ، ومثله النقد ، وما التركيز على البطل الفرد دون المجموعة إلا واحد من هذه الأوهام والتجريدات^(٣٦) .

٣ - التحويل = هو القنطرة التي تعبر عليها المادة من واقعها الغفل - الحياة - حتى تصبح أدباً وفناً ، وهذا يعني في جملة ما يعني إقامة قطعة بين بنية الواقع وبنية العمل الفني ، ولئن كانت التجربة الحياتية في البنية الأولى محكومة بانفعال وتميزات المعاشة ، أي محالة إلى جملة القيم والمفاهيم والاتصالات الاجتماعية فإن التجربة الفنية في البنية الثانية محكومة بالتعددية والموضوعية والاكتمال ، إن المبدع يقتحم الواقع ليصنع عمله في بنية موازية أو بديلة أو مستقلة ، أما الناقد فإنه يقتحم النص ليعيد اللحمة - العلاقة ثانية بين البنيتين بشروط كل منهما^(٣٧) .

٤ - الخصوصية = لا ابداع من دون موهبة ، ولا موهبة من دون خصوصية فردية ، إن هذين العنصرين - عنصر الموهبة وعنصر الخصوصية - بغض النظر عن تفسيرهما ونشأتهما - ضروريان لكل فنان ولكل ناقد ، وإذا كان الفن تعبيراً عن الواقع - كما قلنا - فإنه تعبير عن واقع خاص لا عن واقع عام ، وتعبير عن تجربة محددة لا عن مقولة مطلقة ، وفي كلا التعبيرين تلامح لما هو بين وعياني وعلّوم^(٣٨) .

٥ - فنية النص = فنية النص الأدبي أو جمالياته سواء عبّر عن ذلك بالتركيب أو التخيل أو التصوير - سمة ملازمة لكل إبداع . وبسبب هذه السمة من

الحطّط أن نشبّه عين الفنان بعين «الكاميرا». فهذه محايدة تنقل المادة كما هي بينما تلك ملأى بالتحيّزات من مثل الانفعال والأفكار المسبقة والتكيف الثقافي والتركيب النفسي .. الخ ، كما هي ملأى بتوظيف هذه التحيّزات وتركيبها خلق معمار في بارع يترك أثره خالداً في الفن وفي الحياة^(٣٩) . وبسبب هذه الفنية يبقى النص الجيد أكبر وأدوم من معطياته الذهنية، أو لنقل من أفكاره الاجتماعية^(٤٠) .

٦ - الشكل والمضمون - بين الشكل والمضمون علاقة جدلية قائمة ودائمة ، وأي تغيير أو تبديل يطرأ على أحدهما سيحجر عقابيله على ثانيهما ، وأميز ما تكون هذه العلاقة حين تصبح التقنية جزءاً من مضمون النص فيلتصقان في عضوية متبادلة^(٤١) ، حتى يمكن أن نصف أحدهما بما نصف به الآخر فنقول مضمون نرجسي ومعمار نرجسي^(٤٢) ، ولنا أن نتوسع في جدلية هذه العلاقة فنزعم أن لكل شكل - فنياً أو غير فني - مضموناً هو عبارة عن خلاصة مجموعة التجارب الإنسانية التي عبّرت عن نفسها من خلال هذا الشكل . وأن العمل الفني الجيد هو ذاك الذي يفرّغ الشكل من محتواه القديم ويجعله مقتصرأ على المحتوى الجديد^(٤٣) .

٧ - التوصيل = التوصيل مسألة جوهرية من مسائل فلسفية الفن ، ولعلها أهم مسأله ، وما دمنّا قد ربطنا من قبل جوهر الفن وإذ لجعل مهمته معرفية فعلينا أن نربط الآن بين هذا الفن وبين المتلقي ولجعل مهمته إيصالية ، وتغييب هذه المسألة أو غيابها هو في المحصلة غياب لجوهر الفن أو تغييب^(٤٤) ، ويتسق هذا المعيار مع النزعة الفلسفية للكاتب ورؤيته الاجتماعية لدور الأدب في الحياة .

٨ - دور القارئ = للقارئ دور لا يقل أهمية عن دور المبدع في تشكيل النص ، ويقتضي هذا الدور أن يدع المؤلف للمتلقي مساحة في الزمان وفي المكان وفي الرؤية أيضاً حتى يقوم بعملية الربط والادماج والتفكيك والتركيب لاعادة إنتاج النص ، وبكلمة مختصرة على المرسل أن يترك في رسالته فراغات كي يملأها المرسل إليه بوساطة ذكائه^(٤٥) .

هذه المعايير النقدية الخاصة بالنص الابداعي تعاضد المقولات الفكرية السابقة الخاصة بالمنهج لتؤسساً معاً قاعدة الاقتراب النقدي عند غالب هلسا في شتى تجلياته وتفرعاته وألوانه .

ألوان النقد :

يمكن أن نستخدم بدلاً من كلمة ألوان اتجاهات أو مذاهب أو اقترابات شريطة أن نعني بها جميعاً السبل التي يسلكها الكاتب لتفسير النص أو تحليله اعتماداً على جملة المعارف الإنسانية التي سخرها من أجل هذا الغرض ، وقد وجدت لديه على تباين في الأهمية والدور والاعتماد خمسة ألوان من مناهج الاقتراب النقدي هي : الاقتراب الاجتماعي والنفسي والمقارن والانثروبولوجي والفني ، وسأحاول أن أمس كل واحد منها مساً رقيقاً .

* في الاقتراب الاجتماعي يبذل قصارى جهده لاقامة الصلة بين الواقع في سياقه التاريخي والاجتماعي من جهة وبين شبكة العلاقات داخل النص من جهة أخرى ، يحاول ما أمكنه أن يتبين مؤثرات البيئة وفواعلها المختلفة الظاهرة أو الدفينة (ظروف الانتاج، تقسيم العمل ، الوضع الطبقي ، الصراع من أجل الحياة ، مفهوم القيم الخ) في تصوير الشخصيات والأحداث وطرائق السلوك وأنماط التفكير ، ويفرّق ومن زاوية خاصة بين الواقع وبين ممارسته اجتماعياً أو سلوكياً أو تقليدياً ، ويجعل من الأول - الواقع - منطلقاً للفن يسره ويعمقه ويسير به نحو المستقبل ، وهذا ما يفعله الفنان ، أو يجب أن يفعله ضمن رؤيته ، أما حين يعكس الأمر

الثاني - الممارسة الاجتماعية - فإنه يرتكب خطأ قاتلاً له ولفنه ،
ويضرب لذلك مثلاً بموقف الكاتب الماركسي حنا مينة من قضية
المرأة من خلال ثلاث روايات درسها وانتهى منها إلى نتيجة واحدة
وهي أن المرأة في أنماطها المقدمة (الأم والبغي والفتاة الحاملة) لم تكن
لها أكثر من وظيفة التي عرفت بها عبر التاريخ ، وضعها لها الرجل
لكي تكون وفقاً عليه وفي خدمته ، وبها حددت ماهيتها ، وفهمت
طبيعتها ، وفي رأي الكاتب أن هذه الأنماط الثلاثة على اختلافها لا
أساس لها في الواقع ، وإن كان لها أساسها في سلم الممارسات
الاجتماعية نحو المرأة ، وحين يعبر أي فنان عن ذلك فهو لا يأثم
لأنه اجترح خطأ ايديولوجيا فحسب بل لأنه اجترح خطأ فنياً
خطيراً أيضاً ، وما كان للفنان الأصيل فضلاً عن الثوري أن يفعل
ذلك (٤٦) .

* يتلازم الاقتراب النفسي مع الاقتراب الاجتماعي في معظم
ما كتبه (٤٧) ، وإذا كان هذا الأخير يساعده في التحليل الخارجي
فإن الأول يساعده في التحليل الداخلي - دوافع الشخصيات ،
طبائعها ، غرائزها ، عقدها ... الخ) ، والربط بينهما أمر وارد ،
ولا يفتأ الرجل يكرر ويشير في غير مكان إلى اعتماده الاقتراب
النفسي واستعمال مصطلحاته في الفهم والشرح والتفسير (٤٨) ،
ويحيل في الحواشي إلى مراجعه ومصادره ومطانه الرئيسية (٤٩) ،
ولا يغمس يراعه في كل مدارس التحليل ، حسب أن يلجأ إلى فرويد
في البدايات وبكثرة ، ثم يضيف إليه ايرك فروم (٥٠) ، وحسبه
كذلك أن يأخذ منهما بعض مفهوماتهما وفي مقدمتها عقدة أوديب
في عناصرها الثلاثة ، الأب والأم والابن ، وما ترمز إليه ،

ومفاهيم التقمص والنكوص والكبت والاببدال والتعويض والجنسية المثلية ورمزية الأحلام ولاسيما حلم اليقظة ، ويركز من كل هذه المفاهيم أكثر ما يركز على مفهوم النكوص المرتبط بحلم اليقظة ، ويرى أن هذا الحلم حلم طفولي يلغي وعي الإنسان الراشد برده إلى وعي البداية ، وأن عملية النكوص آلية نفسية وطبيعية يلجأ إليها الإنسان البالغ عندما يواجه موقفاً معقداً ، لكنه حين يتخذ لدى الفنان وضعاً ثابتاً فإن ذلك لايعني سوى الجنون^(٥١) ، ويخرج من كليهما - حلم اليقظة والنكوص - إلى جعلهما مرضاً أو أقرب إلى المرض لأنهما كانا في النصوص بديلين للواقع^(٥٢) .

وبرغم هذا الزخم والكثافة في التحليل النفسي وفي نتائجه لدى الكاتب يظل يعمل في إطار الاقتراب الأدبي ، أي أنه لايتحول عنده كما تحول عند سواه إلى منهج في تحليل النصوص أو أصحابها كعينات سريرية وإنما تظل النصوص كما يظل أصحابها في مجال الفن ، ويظل هو ناقد أدبياً أكثر من أن يكون ناقد نفسياً ، ومن ثمة نفهم لماذا كان يشير إلى أنه يستعمل المصطلحات النفسية وخاصة مصطلحات فرويد (كالكبت والنكوص) بالدلالات المعجمية للكلمات أكثر من استعماله لها بدلالاتها العلمية^(٥٣) .

* الاقتراب النقدي الثالث أو اللون هو الاقتراب المقارن ، ويلجأ إليه في تضاعيف الاقترابين السابقين كثيراً وملياً^(٥٤) ، ومن الصعب في حدود ما قدمه الكاتب أن نعهده منهجاً وفق أية مدرسة من مدارس الأدب والنقد المقارنين ، لقد كان يلجأ إلى المقارنة بين هذا النص أو ذاك في هذه النقطة أو تلك حتى تعمق الفكرة أو تنضج ، أو يظهر التمايز في الرؤية والأداء ، أما ما عدا ذلك من

قضايا الثقافة والتناسخ والمبادلات وقضايا التأثير والتأثير ومظاهر المشابهة والمخالفة وأسبابها فلم تكن تعنيه في شيء ، ومن هنا كان يستعمل مثل هذه التعبيرات «خطر لي أن أقارن بين النصين حتى يصبح رأيي في أحدهما أكثر وضوحاً»^(٥٥) ومادام الأمر ينسب إلى الخاطرة أو الواردة مثلما ينسب إلى التمثيل والتوضيح فقد حمل هذا الاقتراب أكثر مما يحتمل ، ومع ذلك فلئن دلت مقارناته على شيء فإنما تدل على سعة ثقافته وقدرته على الربط والمحكمة ، وهي بعض صفات الناقد الخبير أو البصير .

* الاقتراب الرابع هو الاقتراب الرمزي أو الانثروبولوجي ، ومن المعروف أن هذا الاقتراب بمفهومه اليوناني على الأقل هو مزيج من الملامح الاجتماعية والنفسية لابرار دور المستحاثات البدئية وبقائها في اللاوعي الجمعي على الدوام ثم ظهورها في معظم الأعمال الأدبية كتعبيرات جاهزة عن المراحل الإنسانية الأولى ، وإذا كان هذا الاقتراب بملمحيه الاجتماعي والنفسي لما يتفق مع نزوع الناقد فإنه في تأكيد دور اللاوعي الجمعي الثابت في نسج الأدب وصياغته لما يتعارض مع مفهومه لخصوصية الأفراد والشعوب والتطور والتاريخ والحضارة ، لذلك نراه يدلف إلى هذا الاقتراب على استحياء أو حذر وتردد ، يقدم رجلاً ويؤخر أخرى ، ليبقى منه ما يبقى ، وينفي منه ما ينفي ، يبقى منه مفهوم النماذج العليا أو الأنماط السابقة على قيام المجتمع الإنساني بوصفها أنماطاً لاتاريخية^(٥٦) ، وينفي منه بقاءها ثابتة في إطار اللاوعي الجمعي دون تغيير ، ويعتقد أن أي ربط بين الميثولوجيا

ومطلقات هذا الوعي لا ينم عن موقف علمي سديد لأن رؤية الإنسان من العالم تتحدد بنتائج الجدل بين موروثاته الحضارية والواقع ، وبكلمات أخرى أن أفكارنا ومثلنا هي نتاج الجدل بين موروثنا الحضاري وبين معطيات الواقع الاجتماعي الذي نحياه ^(٥٧).

وأكد أحس أنه ينتهي من مناقشة هذا الاقتراب إلى رفضه «أعتقد أن فكرة اللاوعي الجمعي خرافة ، وأن الحضارة هي التي تخلق الأمة ، وتخلق لها ملامح نفسية مشتركة وسمات ، رغم إدراكي لدرامية الفكرة وشاعريتها» ^(٥٨) ، ومع ذلك فالفكرة ومثلها الاقتراب النقدي الذي تدور في نطاقه يترددان في تضاعيف ما كتب ^(٥٩).

* الاقتراب النقدي الأخير لديه هو الاقتراب الفني ، وينبع هذا الاقتراب من كونه مبدعاً أولاً ، ومن إيمانه بقدرة الذائقة على النقد ثانياً ، ومن الحاحه على فنية النص ثالثاً ، يقول ^(٦٠) : «مهما كانت ثورة الكاتب والتزامه بأكثر قضايا العصر تقدماً في المجالين السياسي والاجتماعي فإن كل أدب يقدمه ويعد بمقاييس الفن البحثة رديئاً هو فن رجعي معاد للإنسان ومعاد للتقدم» .

وقد برزت ملامح الاقتراب الفني في وقفاته عند قضايا المعمار الروائي أو القصصي ، وأهمية الشكل ، والدور الهام الذي تلعبه اللغة في الجنس الأدبي الذي يتوسل بها ^(٦١) ، بيد أنه لا يذهب إلى أبعد من ذلك ولا يوسع من دائرة المذهب ليجعله منهجاً متماسكاً يشمل زوايا الرؤية والموقف والأداة .

هل تمكن هذه الاقترابات الخمسة - جملة أو تفصيلاً - من

الزعم أن الناقد غالب هلسا يميل إلى أن يكون ناقداً توفيقياً يُولف بين جملة من الاتجاهات ، أو يستعمل جملة من التقنيات وصولاً إلى منهج تركيبي أو تكاملي ينشده أو يسعى إليه ؟ .

الجواب عندي كلا ، فالأساس الذي ينطلق منه هو الاقتراب الاجتماعي وما الاقترابات الأخرى إلا تنويعات يحاول أن يلجأ إليها لتعميق فهمه للنص أولاً ، ولتدعيم اقترابه الاجتماعي الذي أثره ثانياً .

الاجراء النقدي :

نريد بالاجراء النقدي خطوات العملية النقدية التي يسلكها الناقد في قراءته للنص وتقويمه ، أنه أمر يتعلق بالتطبيق لا بالتنظير ، يتعلق بالممارسة والمعاناة لا بالتأمل ، كيف كان يقرأ غالب هلسا النص الابداعي ، ويعيد انتاجه أو تركيبه نقدياً ؟ وجدت أنه يخطو في ذلك خطوات ثابتة ، تبدو أحياناً مبشرة وأحياناً ملمومة إلا أنها لا تخرج على الخطوات الثماني الآتية : الالتزام بالنص ، رفض الخارج ، تأكيد السياق ، تلخيص العمل ، فرز العناصر ، الاحتفاء بالمفتاح ، التفسير ، حكم القيمة ، أشرح هذه الخطوات الاجرائية كلاً على حدة :

١ - أولى خطوات النقد عنده تأكيده لنفسه وللآخرين أنه إزاء نص أدبي وليس إزاء نص اجتماعي أو سياسي ، وككل نص أدبي له منطقه الخاص المختلف عن منطق الحياة ، وله بنيته التي توظف فيها التفاصيل على غير ما تكون أو تتجمع في الآخر ، وله

رؤيته التي تنبع من موقف صاحبه من نفسه ومن العالم^(٦٢) ، يقول^(٦٣) : «إن رؤيتي للنص أساساً تنبع من كونه نصاً أدبياً وليس وثيقة اجتماعية أو إعلاناً سياسياً ، وعندما أتحدث في الدراسات النقدية عن مسائل اجتماعية ومواقف سياسية فلإني أطرحها من زاوية النص ليس غير» .

وهذا البيان هام بالنسبة إلى ناقد يحسب على المنهج الماركسي لأنه يميز فيه بوعي بين النص الذي يصدر عن تجربة إبداعية ورؤية وبين النص الذي يصدر عن إيديولوجية ، ويشر أو يدعو إلى نظام فكري ما ، الأول ينتمي إلى الفن ، والثاني لا علاقة له بالفن^(٦٤) .

آ - بعد هذا التأكيد أو البيان ينحني جانباً كل ما له علاقة بخارج النص ليفرغ له ، وبعد أية إشارات أو إحالات إلى وقائع وأفكار وأحداث من داخل النص إلى خارجه مضررة بالعمل ومدمرة له لأنها إحالات تطلب صدقها من مجال غير مجالها ، وبالتالي تحتاج إلى قارئ يعرفها ويدرك تفاصيلها ، والعمل الفني ليس كذلك لأنه يحيل إلى نفسه ، ويفرض صدقه من داخله ، يقول^(٦٥) : «نحن في هذه الرواية محالون إلى أحداث ووقائع وأفكار خارج النص ، وحين يقع مثل هذا العمل بين يدي قارئ لايعرف تفاصيل القضية التي نعرفها ولا دقائقها يفقد النص كل شيء لأنه فقد القدرة على مخاطبة الإنسان في كل زمان ومكان» .

هل تعني هاتان الخطوتان في النقد الاجرائي أن غالب هلسا ينحاز إلى النص المغلق في مواجهة النص المفتوح ؟ أعتقد أنه لايفعل ذلك وإنما هو ككل ناقد أدبي مخلص لأدبية النص يجد أن المتن

ينتسب إلى الواقع والحياة ، يأخذ منهما بداية الطريق ثم يستقل عنهما أو يكاد لينصرف إلى كيانه بينيه بأدواته الخاصة وبطبيعة هذه الأدوات ، فله والحالة هذه ثنوية المصدر والطبيعة ، أي ثنوية الاحالة والاشارة ، فمن النقاد من يجعلها خارجية ، ومنهم من يراها داخلية ، وفريق ثالث يجمع بينهما ، يقول الناقد ^(٦٦) : «.. إن الشخصيات والصور والأحداث لها وجهان هي بذاتها ولذاتها كوقائع منفصلة ، وهذا وجه ، والوجه الآخر أنها جزء وظيفي من بناء عضوي متكامل » . وعندني أن هذه الاشكالية - اشكالية الاحالة أو التعارض - بين الداخل والخارج لم يكابدها الكاتب فحسب بل كابدها جملة من النقاد طوّروا أدواتهم المعرفية ومناهجهم في ضوء المناهج الحديثة من النقيض إلى النقيض ^(٦٧) .

٣ - في الخطوة الثالثة يحاول الناقد أن يضع النص أو ينظر إليه في سياقه التاريخي ، إطار الزمان والمكان حتى يراه بصورة أكثر حييدة وموضوعية ، وكل نص عنده ينتمي إلى ما هو خارج التاريخ ، أي خارج الزمان والمكان لا يعبر عن خصوصية لأنه لا يصدر عن علاقة الإنسان بالعالم وبالتالي فإن الحكم الأدبي عليه قد يضره ويضره ولا ينصفه ^(٦٨) . يقول ^(٦٩) : «... إن وضع هذه القصص في سياقها التاريخي يمنحها الدلالات العميقة التي افتقدتها بسبب كونها بدايات لم تكتسب النضج والاكتمال ، ولهذا سوف ينصرف حديثنا إلى كونها وثائق نفسية واجتماعية قبل أن نتحدث عن امكاناتها الفنية المضمرة ...

٤ - يبدأ النقد العملي بتلخيص النص أو تلخيص مضمونه وعرضه بكلمة أدق ، وهذه البداية ضرورية عنده لأمرين أولهما أنها

تعرف المتلقي بالخطوط العامة العريضة لمحتوى العمل وتضعه في صلب الأحداث ، وثانيهما أنها تبين له وللناقد على السواء الغاية الأساسية من النتاج ، وبذلك تمكن محاسبه في ضوء هذه الغاية بنجح في الوصول إليها وتحقيقها أم أخفق ^(٧٠) .

٥ - بما أن الكاتب لا يبغي في نقده - على الأغلب - أن يقف عند كل مادته في أبعادها المختلفة وتحليلاتها وتعدد وجوهاها فإنه يختار ما هو عازم على نقده من عناصر يفرزها على طرف ويعد العدة لفحصها وسبرها وتحليلها ، وهذا أمر طبيعي فالطبيب ينحي الجسد إذا أراد أن يشرح القلب ، ولكن كليهما - الطبيب والناقد - يعلم أن النص أو القلب مشدود إلى سياق وإلى نظام ، ويسوغان فعلهما دائماً بأنه لا بأس عليهما ولا جناح أن يقتطعا جزءاً من كل لتبين دقائقه ، وهما يدركان جيداً صعوبة ما يقومان به وأهميته في آن ^(٧١) .

٦ - الخطوة السادسة هي البحث عن مفتاح للنص ، وهذه الطريقة الاجرائية في التحليل قد يرفضها قوم ^(٧٢) ويقبل بها آخرون ^(٧٣) ، وغالب هلسا يتردد إزاءها تردده في منهج التحليل الأنثروبولوجي فنراه مرة يأخذ بها حين يبحث عن المقولات التي كان ينطلق منها كاتب ما ليقيس أعماله إليها ^(٧٤) ، ونراه أخرى ومرتين ^(٧٥) يذكر أنه يحار في أمر المفتاح ويدعوه بالموقف الأساس، فهل من المعقول أن يقف الفنان ومن بعده الناقد ليربط رؤيته أو يرهنها بموقف ثابت ينطلق منه ويتشبه به مهما يكن ضيقاً وحرَجاً؟ حقاً أنه لأمر مربك وغير متوقع ، ولكن هذا ما اكتشفه لدى معظم الفنانين ، ولم يستطع هو أن ينأى عنه ، فمن خلال العثور على المقولات الأساس (فكرة الخطيئة ، بطل رغم أنفه ،

خفية الانتظار...) استطاع أن يفسر ويحلل النصوص التي ندب نفسه إليها ولم يكن ذلك مجرد مفاجأة غير متوقعة بقدر ما كان اندفاعاً وراء سحر ما أسميته بالفتاح .

٧ - تساعد الخطوات السابقة على فهم النص وتوضيحه وتفسيره وتحليله بالنسبة إلى الناقد أو إلى المتلقي الذي يريد أن يوصل إليه الرسالة ويكون وسيطاً بينه وبينها ، وهذا الفهم ومن بعده التوضيح أو التفسير هو الغاية التي أخذ الناقد على عاتقه القيام بها ، يقول ^(٧٦) : «إننا بهذا نكون قد أوضحنا جانباً من طبيعة العلاقة المعقدة بين الشخصيتين ، وتفسيرنا لها بالجنسية المثلية صحيح ، وهو جزء من موقف يمتزج فيه الابدال بالرغبة الكبيرة» .

لقد ذهبنا من قبل إلى أن هذه المصطلحات (فهم ، توضيح ، تفسير ، تحليل) تظل لدى ناقدنا مفردات عامة يستعملها في معظم الأوقات بشكل مترادف ، وعللنا الأمر بأنه ناقد غير منهجي لا يملك أدواته المعرفية بصورة أكاديمية ، ونضيف الآن أن الرجل ما كانت تهمه المصطلحات بقدر ما كانت تهمه أو تشغله قضايا أخرى كالفهم والتحليل والتوصيل ، ثم ألم يزعم بأن نقده ليس أكثر من انطباعات ، ومتى كانت الانطباعات تعنى بأمور المنهج والدقة والتحديد ؟!

٨ - يعد حكم القيمة - الخطوة الأخيرة - جزءاً من الخطوة السابقة وتماماً لها ، وقد احتفى به الناقد كثيراً وأداره في كل ما كتب ، في بداية النقد وفي وسطه وفي نهايته ^(٧٧) ، فمن الصعب

لديه أن نصف النص دون أن نقومه ، أو نفسره دون أن نبين رأياً فيه ، أو نحلله دون أن نصدر عليه في الخاتمة حكم قيمة ، ومهما يكن من أمر هذا الحكم ، رفضاً أو قبولاً ، صحة أو خطأ ، فعلياً أن نتذكر أمرين يحددان قيمته أولهما أنه نتاج الدائقة التي يستريح إليها الناقد ويلجأ أول ما يلجأ ، وثانيهما أنه حكم مدعم لديه بعد ذلك بمسوغاته العقلية أو المنطقية أو الفكرية ، وفي كلا الأمرين يعترف صاحبه أنه حكم غير قطعي ، ومستعد للتخلي عنه إذا تبين خطئه ، أو إذا عاد إليه في دراسة أخرى أكاديمية أعمق وأعدت تأخذ أمور المنهج والمنهجية بعين الاعتبار ^(٧٨) .

خاتمة :

نكشف أهم النتائج التي وصلنا إليها في النقاط الآتية :

- ١- كان الانتاج النقدي لغالب هلسا جملة من الدراسات المتفرقة التي جمع بعضها في كتب ، وبقي معظمها في الدوريات .
- ٢ - ما بقي من هذا النتاج أقرب إلى أن يكون خطوطاً عامة ومشاريع دراسات أمل صاحبها أن تكون أوسع وأعمق وأدق وأكمل ، ولكنه رحل قبل أن ينبجز ما وعد به ، أو أنجز ولم يخرج إلى النور بعد .
- ٣ - يصنف ما خلفه الكاتب في حقل النقد التطبيقي ، ولم يعن قط بالتظير سوى ما ورد من بعض الآراء في سياق الأول ، أعود ذلك إلى عدم اهتمامه بالتظير أو إلى أنه لم يملك أدواته المعرفية ١٩ .
- ٤ - برغم الصفة الايديولوجية التي نسب إليها الرجل فإنه حاول أن يفرق في نطاقها بين وجهيها السياسي والجمالي ، ورأى أن امكانية الخلاف مع سائر أفراد السرب واردة في الحالين معاً ولا يضره ذلك .

٥ - وضمن هذه الامكانية توسع في الكثير من مقولات المنهج الفكرية والأدبية ، ولم يلزم نفسه بأي منها إلا ما تركن إليه انطباعاته الذاتية التي صقلت بها الثقافة ، كما صقلت بها الدربة والمرانة .

٦ - عني نقده الاجرائي بجنسي القصة والرواية ، وربط نصهما معاً - تحليلاً وتفسيراً - بالقيم الجمالية بوصفهما صنعة أدبية قبل أن يكونا بيانات سياسية أو وثائق اجتماعية ، ولئن دل هذا على شيء فإنما يدل على وعي فني متقدم وخصوصية متفردة .

٧ - ألوان النقد التي كابدها ، والمعايير التي طبقها ، والنتائج التي وصل إليها تؤكد جميعها رهافة احساسه الأدبي الرفيع ، وذائقة الابداعية الفائقة ، ورؤيته النقدية المفتوحة ، مما يشير إلى إمكانات باهرة كنا ننتظر أن يتطور إليها أو يصل.

٨ - ومهما قيل فيه وفي أدبه ونقده يظل غالب هلسا معلماً من معالم الرؤية الابداعية لجيل عربي نظيف طمح إلى أن يبني له ولأمته ملامح أفق حضاري سامق الذرا ، فكانت الأماني أبلغ من الوقائع وكانت الأحلام أزهى من الأحداث وسقط النسر - بعد معاناة - مسربلاً بأمانيه ، غارقاً بأحلامه ، يحمل إلى الأجيال من بعده وعداً دائماً بولادة جديدة .

*

حواشي الدراسة :

- ١ - انظر مقدمات وتضاعيف المصادر اللاحقة .
- ٢ - الدراسات التي بين أيدينا والمعتمدة في هذا البحث هي :
 - أ - فصول في النقد - بيروت ، دار الحداثة ١٩٨٤ .
 - ب - قراءات في أعمال ... - بيروت ، دار ابن رشد د. ت .
 - ج - المكان في الرواية العربية ، انظر الرواية العربية واقع وآفاق / ٢٠٩ والمناقشات ص / ٣٩٥ ، مجموعة مؤلفين ، بيروت ، دار ابن رشد ١٩٨١ .
 - د - الحوار المتور ، انظر فيصل دراج حوار في علاقات الثقافة والسياسة ص ٦٥ ، دمشق ، دار الجليل ١٩٨٤ .
 - هـ - التحويل الأدبي . مجلة الموقف الأدبي ، ص ٣٠ ، ع ٣٢٠ - ٣٢١ ، دمشق ١٩٨٩ .
- ٣ - أنظر في الرواية المصادر الأول والثالث والرابع ، وفي القصة القصيرة الخامس ، وفيهما معا الثاني .
- ٤ - فصول ١٥١ / ١٧١ ومقدمة قراءات والمكان في الرواية ٢٠٩ - ٢١٠ .
 - ٥ + ٨ - فصول / ٥٠ .
 - ٦ + ٧ - نفسه / ٨١ .
 - ٩ - انظر الاحالات في الحاشية رقم / ٤ .
 - ١٠ - فصول / ٥٠ والحوار المتور / ٦٥ .
 - ١١ - فصول / ٩١ .
 - ١٢ - قراءات / المقدمة ، والمكان في الرواية .
 - ١٣ - فصول / ٤٦ .
 - ١٤ - الحوار المتور / ٦٧ .
 - ١٥ - قراءات / ٦٠ .

- ١٦ + ١٧ + ١٨ + ١٩ + - الحوار المتور | ٦٥ - ٧٨ .
- ٢٠ - فصول | ١٢٦ - ١٢٧ ، ٢٠٥ ، ٢٢٢ ، والمكان | ٢٢٠ .
- ٢١ + ٢٢ - الحوار المتور ويقول في هذه المداخلة : «الذين يعتصمون بحبل اليقين ويجعلون من الماركسية عقيدة مصونة ومن الصيرورة التاريخية قدراً محتوماً يسيئون إليهما معاً» .
- ٢٣ - فصول | ١٥١ ، ١٧١ ، وقراءات | المقدمة وفي ص | ٩٧ يقول : «لست إلا ناقداً متذوقاً» والمكان في الرواية العربية حيث كرر أربع مرات في أربع صفحات أن ما يقدمه ليس إلا مجرد انطباعات .
- ٢٤ - مقدمة قراءات .
- ٢٥ - فصول | ١٨ .
- ٢٦ - انظر الاحالات في حاشية | ٢٣ ويقول في فصول | ١٥١ : «إني أحتكم في النص إلى ذوقي ثم أبحث له عن مسوغات» .
- ٢٧ - مقدمة قراءات .
- ٢٨ - نفسه .
- ٢٩ - تدور هذه المقولات في كل ما كتب حسبنا أن نشير إلى بعضها كما وردت في فصول : الجدل ٣٦ ، ٦٤ ، التناقض ، الصراع | ٧٢ ، ١٨٩ ، الواقع الاجتماعي ٢٣٨ - ٢٤٢ . الزمان التاريخي ١٦٩ - ١٩٥ . الموضوعية ٦٦ ، ٦٨ ، ١٩٧ - ١٩٨ ، النمطية ٢٣٢ - ٢٤٢ ، الانحياز ٢٤٤ .
- ٣٠ - الحوار المتور | ٦٨ .
- ٣١ - فصول | ١١١ .
- ٣٢ - نفسه | ٨٤ .
- ٣٣ - قراءات | المقدمة وانظر الصفحات ١١٥ - ١١٧ .
- ٣٤ - انظر دراسته عن حنا مينة في قراءات | ١٢٩ - ١٦٢ والحوار المتور والتحويل الأدبي .
- ٣٥ - فصول | ١٦٩ وانظر دراسته عن جبرا في فصول | ٥١ وقراءات | ٤٧ .
- ٣٦ - فصول | ٨ ، ١٢ ، ٦٢ والحوار المتور ٧٥ - ٧٨ وانظر في أهمية المعرفة ودورها فصول «الكتابة الفنية عن الحرب» ٥ - ١٤ والحيز المر ١١٥ -

- ١١٦ .
- ٣٧ - التحويل الأدبي ٤٠ - ٤١ .
- ٣٨ فصول دراسته لقصص محمد خضير | ١٥١ والتحويل الأدبي نفسه .
- ٣٩ - فصول | ١٧٩ .
- ٤٠ - نفسه | ٢١٢ .
- ٤١ - نفسه | ١٠٥ .
- ٤٢ - نفسه | ٥٥ .
- ٤٣ - نفسه | ٩٢ وانظر في تلازم الشكل مع المضمون علواً ودنواً ، قراءات ٢٩ .
- ٣٠ -
- ٤٤ - فصول | ١٧٢ والمكان | ٢٢٠ والحوار المبثور | ٧٤ .
- ٤٥ - فصول | ١٧٥ .
- ٤٦ - قراءات | ١٣١ - ١٦١ .
- ٤٧ - فصول | ١٢٥ .
- ٤٨ - نفسه | ٧٣ ، ١١٢ ، ١٢٠ ، ١٤٤ ، ٢٣٢ .
- ٤٩ - نفسه | ١١١ .
- ٥٠ - قراءات | ٤٣ .
- ٥١ - فصول | ١١٢ .
- ٥٢ - فصول | ٧٣ - ٧٨ .
- ٥٣ - قراءات | المقدمة .
- ٥٤ - فصول | ٩ ، ١٢ ، ٤٠ ، ٤٦ ، ٨٠ ، وقراءات | ٥٤ .
- ٥٥ - قراءات | ١٥ - ١٦ .
- ٥٦ - فصول | ٦٣ .
- ٥٧ - نفسه | ١٦٧ - ١٦٨ .
- ٥٨ - نفسه | ١٧٠ .
- ٥٩ - انظر خاصة مناقشته لفكرة الأنماط فصول | ٢٣٢ - ٢٤٢ وسواها .
- ٦٠ قراءات | المقدمة .

- ٦١ - فصول | ٧٦ - ٧٨ و ١٤٥ ، ١٨٠ .
- ٦٢ - فصول | ١٤٦ و قراءات | ٣٤ .
- ٦٣ - قراءات | المقدمة .
- ٦٤ - التحويل الأدبي | ٤٣ .
- ٦٥ - فصول | ٣٨ و قراءات | ٨٧ .
- ٦٦ - فصول | ٦٤ .
- ٦٧ - انظر للكاتب المغامرة النقدية . المعرفة | ع | ٣٤٧ عام ١٩٩٢ وفي النقد التكاملي ، الأسبوع الأدبي ع | ٣٢٧ عام ١٩٩٢ .
- ٦٨ - فصول | ١٢٥ و قراءات | ٤٦ .
- ٦٩ - فصول | ١٢٠ .
- ٧٠ - فصول | ٦٤ و قراءات | ٤٩ .
- ٧١ - المكان في الرواية خاصة مناقشات الندوة | ٣٩٥ .
- ٧٢ - انظر شكري عياد ، اللغة والابداع ، القاهرة ١٩٨٨ .
- ٧٣ - لقد طبقت هذه الطريقة في دراسات عدة ونجحت ولاسيما في تحليل الشخصيات من خلال النصوص . انظر ملفات الأسبوع الأدبي عن نزار قباني ، عمر الدقاق ، عمر موسى باشا ... الخ .
- ٧٤ - فصول | ١٠٠ - ١٠٢ .
- ٧٥ - فصول | ١٥٢ - ١٥٤ و قراءات | المقدمة .
- ٧٦ - فصول | ١٣٨ .
- ٧٧ - انظر في بعض أحكام القيمة فصول | ٨٩ ، ١٣٣ .
- ٧٨ - انظر قراءات | المقدمة . والمكان في الرواية الدراسة والمناقشات .

التنافس وما ليس بالتنافس

تعودت أن أبدأ حديثي النقدي - النظري والتطبيقي - بالوقوف عند الأدوات المعرفية ، وفي مقدمة هذه الأدوات التمييز بين المفهوم والمصطلح ، حتى نعرف خطانا في الطريق ، ويتم التفاهم بيننا ، وندرك عن أي شيء نحن نتحدث .

ويبدو أن العلاقة بين المفهوم وبين المصطلح علاقة إشكالية ، لأنها قد تأخذ شكل التماهي والتداخل ، فيشكل كل مفهوم مصطلحه الخاص به فيزدافان ، وقد تأخذ شكل التعدد والتكثُر وعدم التماهي أو الاتفاق ، فيكون لكل مصطلح مفهومات عدة يمكن التمييز بينها في الدرجة أو في النوع ، وفق الزمان والعصر ، أو وفق المدرسة والتيار ، أو وفق النسق والاستعمال الخاص ، وكل هذه الضروب موجودة على الساحة النقدية ، وهي في مجملها تشكل إحدى العقبات إزاء تحديد المصطلح ، وتثبته وعدم الدقة في استعماله ، أو في توصيل دلالاته .

ومما يزيد في عمق الاشكالية ، وبالتالي في عدم الدقة أو التحديد أو تشكل المفهوم إنما يتم في ضوء منظومة معرفية ، وشبكة من العلاقات الفكرية والثقافية من الصعب أن ننحيا جانباً لنجعل منه أمراً تجريبياً لا يمتد إلى حركة التاريخ أو سيورته بصلة ، ومن هنا أزعّم أنّ كل مفهوم تماهي مع مصطلحه أو تعدد في إطاره

يكتسب مجموعة من الدلالات وظلال الدلالات قد تكون له أولاً تكون في منظومة معرفية أخرى ، أو نسيج مختلف من شبكة العلاقات .

إذا رجعنا إلى مصطلح التناص أو التداخل النصي فباستطاعتنا أن نقدم بين يدي تعريفه أو تحديده ست ملاحظات ، ثلاث منها تتعلق باستعماله في النقد الغربي ، وثلاث أخرى تتعلق بطرائق استعماله في النقد العربي ، وفي آليات هذا الاستعمال واجراءاته .

أما الملاحظات الأولى فهي حداثة المصطلح ، وعدم تبلوره ، وتعدد مفهوماته ، على مستوى الحداثة لا تعود بداية نشأته إلى أبعد من منتصف الستينات ، إنه مصطلح سيميائي ، ربما كان باخترين أول من استعمله ، ثم تبنته جوليا كريستيفا وعمقته ، ثم ذاع بعد ذلك وانتشر على أيدي بارت وجينيه وريفاتير ، وأنجينو وفوكو وايكو ... وسواهم ممن اهتم بانتاج النص ودور المتلقي في قراءته وتأويله ، وأعني بالملاحظة الثانية - عدم التبلور - أنه ما زال يتشكل وينمو باطراد ، ويضاف إليه ، وتوجد له كل يوم أو تشقق فروعاً وتنوعات . والثالثة - تعدد مفهوماته - - فملاحظة بيّنة ، أقصد بها أنه لا يحمل دلالة واحدة لدى الجميع أو مفهوماً ، فلكل بنيوي أو سيميائي أو تفكيكي رأيه فيه ، وإضافته الخاصة إليه ، وتحديدده الذي قد يلتقي أو لا يلتقي مع تحديد سواه .

وتقرّب الملاحظات الثلاث في استعماله العربي من الأولى لما ، وتختلف عنها في آن ، وهي تركز عندي على معاصرته ، وجغرافيته ، وعدم الدقة في التمييز في استعماله بين وجوده بالفعل

كمصطلح ، ووجوده بالقوة كمفهوم ، وبالتالي عدم الدقة في تحديد نشأته وتاريخ هذه النشأة .

أقصد بالمعاصرة أنه وفد إلى النقد العربي منذ ولادته في الغرب بعد أكثر من جيلين ، وبدأ يظهر في الاقتربات النقدية مع مطالع الثمانينات ، وفي منتصفها على الأدق ، وأعني بجغرافيته أنه استعمل أول ما استعمل لدى النقاد المغاربة فالنقاد المصريين والعراقيين ثم لدى بعض السعوديين فالأردنيين ، ولم يرد في النقد العربي السوري إلا حديثاً وحديثاً جداً . أما عدم الدقة في التمييز بين وجوديه ، وبالتالي الخلط في نشأته وتاريخه فلأن كل الذين تناولوه ، فرادى ومجتمعين انساقوا وراء وجوده كمصطلح ، ولم يتوقفوا عند وجوده كمفهوم ، وحده الدكتور أحمد قدور ، وفي بحثه المتميز «التناص ... الظاهرة وإشكالية المنهج» الذي ألقاه في المؤتمر الذي دعت إليه جامعة اليرموك عام ١٩٩٠ . أشار إلى ذلك حين نوه إلى أن الدكتور نعيم اليافي وفي أطروحته لدرجة الدكتوراه التي نوقشت في جامعة القاهرة أوائل عام ١٩٦٨ كان أول من استعمل مفهوم التناص لامصطلحه في النقد العربي الحديث ولكن تحت عنوان آخر هو «الصورة الإشارية» .

ومن يرجع إلى هذا الكتاب الذي طبع مؤخراً عام ١٩٨٣ يجد فصلاً خاصاً عن الموضوع ، يعرف الدكتور اليافي الصورة الإشارية في الصفحة (٣٥٣) على الشكل الآتي «الصورة الإشارية وسيلة من وسائل الخلق والتعبير يستعملها الشاعر في وضع خاص

كأن يورد سطرًا أو مقطعاً أو معنى لشاعر سابق أو معاصر بين ثنايا كلامه ، أو يستخدم لغته وإيقاعه في تضاعيف لغته وإيقاعه ...» وهو تحديد - كما يلاحظ - ينطبق على التناسل الخاص والظاهر والموظف .

ومهما يكن من أمر هذه الملاحظات أو تلك فإن الأسس التي لجأ إليها النقاد الغربيون ومن بعدهم العرب لتحديد التناسل تنحصر في أربعة أسس مزدوجة أو متقابلة ترجع عند التحليل الأخير إلى الاختلاف في الموقف والرؤية وطبيعة القراءة النصية وهي أساس العمومية والخصوصية ، وأساس القصديّة والعفوية ، وأساس الخفاء والتجلي ، وأساس التوظيف والاستقلال ، وكما في كلّ عملية جدلية ذات حدين متقابلين .. الأطروحة ونقيضها ، يمكن أن نعثر على الوضع الثالث ... الطباق الذي هو حاصل جمعهما أو توحيدهما ، أوضح كل أساس من هذه الأسس على حدة .

يترجع الأساس الأول بين الزعم بأن النص الواحد ليس إلا مجموعة من النصوص المتداخلة السابقة أو المتزامنة ، وبالتالي فالتناسل قدر كل نص ، وبين الادعاء بأن التناسل لا ينطبق إلا على وضع خاص في طريقة الأداء وتركيب البنية ، وإذا كان الزعم الأول يؤكد ملمح الإدماج أو الامتصاص ، أو لنقل التضمين من دون تنصيب في عملية التناسل فإن الادعاء الثاني يؤكد ملمح الاقتزان المصاحب والتضمين بالتنصيب في العملية ، ومعظم التناسيبين يأخذون بالرأي الأول ، ويقرون بأن النص الواحد أي نص ، وضمن أية ثقافة ، وحتى خارج هذه الثقافة ليس أكثر من نسيج من جملة نصوص متعانقة متلاحمة متشابكة ، عبّر عنها «ليتس»

بجيش الخلاص الثقافي المؤلف مما لا يحصى من الأفكار والمعتقدات والاستشهادات ، كما عبرت عنها « كريستيفا » بلوحة من الفسيفساء تصنعها جملة من الاقتباسات المتوالدة والمتفاعلة ، امتصت في نص جديد ، أو تحولت إلى نص آخر جديد .

الأساس الثاني هو القصصية والعفوية ، ونريد بهما على التوالي سؤالين هل التناص حالة واعية شعورية يقصد إليها الكاتب ويتغياها ، أم أنها عملية اعتباطية عشوائية لا يعيها الفنان وإنما تنشال عليه النصوص انشياً وتتساقط عبر ثقافته ومخزونه دون قصد ولا وعي ؟ ليس من شك في أن بعض ضروب التناص تنتمي إلى هذا الحقل في حين تنتمي ضروب أخرى إلى الحقل المقابل . ويؤكد أغلب الدراسين وجود الحالتين معاً في الظاهرة ولا تعنيهم في تحليلها النوايا التي تكمن وراءها بقدر ما تعنيهم تحليلاتها ، ويشيرون إلى أن ما يهم في الأمر هو التوالد النصي أو التداخل أكثر مما يهم منبع هذا التوالد ، سواء أكان عن طريق الإرادة الواعية ، أو غير الواعية المباشرة أو غير المباشرة ، حتى أن بعضهم قسم القصصية إلى ضربين ضرب بالضرورة وضرب بالاختيار ، وربما نستطيع أن ندرك الضربين إذا تذكرنا نصيحة أحد النقاد القدماء لمن أراد أن يتعلم الشعر إذ قال له احفظ اثني عشر ألف بيت وبعد فترة طلب منه أن ينساها ، وتذكرنا أيضاً الدور الهام الذي تلعبه القراءة الواعية في الوقت الراهن والتي حلت محل الحفظ إلى حد كبير ، ففي كلا الأمرين تكون ثمة نصوص تحتزن تعقبها نصوص تخرج نحو الضوء أو تبدع .

يؤدي الأساسان السابقان بالضرورة إلى هذا الأساس الثالث

... تناص الخفاء وتناص التجلي ، فإذا عددنا النص الناجز مجموعة من النصوص الممتصة والمتحولة أو المتحمة والمتعلقة فنحن بإزاء تناص الخفاء ، وإذا عددناه نصاً يشير بمقبوساته ومضموناته الظاهرة والمباشرة إلى مرجعيته المستقلة فنحن بإزاء تناص التجلي ، وسواء أكان الوضع هذا أم ذاك فإن التناص في خفائه وتجليه عملية تحدث على الأغلب بشكل أكثر تعقيداً وأكثر تشابكاً ، لأنه في الحالين يصنع فضاء أقل وضوحاً مما نتصور ، وأبعد غوراً مما نظن ، وسنرى بعد قليل كيف يحتاج الاقتراب منه إلى ثقافة واسعة ودربة ومرانة وانعام نظر لفك شبكة علاقاته وتحليلها .

يبقى الأساس الرابع - الوظيفية ، وهو أشد الأسس ارتباطاً بالتناسية كمفهوم من مفهومات البنيوية ، وكمصطلح سيميائي أيضاً ، وبسبب هذا الأساس المكين يؤثر بعض الدارسين أن يفرق بين طبيعة التجليات التناسية فيما قبل البنيوية ، وطبيعتها معها وفيما تلاها ، ويقصد بالوظيفة عدة مناح ، منها ما ورد في النص من تناص يعد جزءاً من بنية ، إن انفصل عن مرجعيته وإن أحال إليها ، ليخدم هدفاً ، ويقوم بمهمة سياقية ، يثرى من خلالها النص ، ويمنحه عمقاً ، ويشحنه بطاقة رمزية لحدود لها ، ويكُون بؤرة مشعة لجملة من الايحاءات تتعدد فيها الأصوات والقراءات ، ولن تتحقق له هذه الوظائف إلا إذا حقق شرطين أحدهما يتعلق بالدلالة، حين ينقل التجربة الشعورية من مستواها الخاص إلى مستوى الموقف العام ، وثانيهما يتصل بالبنية حين يستنبت فيها داخلياً ، ويكتسب نسغها ، ويكون جزءاً من شبكة علاقات النص، يتم فصل مع غيره أو يلتحم .

ماذا تعني هذه الأسس المزدوجة أو المتقابلة ، ولم لا أقول المتداخلة في علاقتها الجدلية الموصلة إلى الطباق ؟ تعني ثلاثة أمور هي .. أن لا وجود لتعريف واحد جامع ومانع للتناص ، ولا وجود لاتفاق حول طبيعته وماهيته وأشكال تجلياته ، ولا وجود لادراك مشترك لما يترتب عليه من نتائج وعقاييل ، سواء أكان ذلك في التنظير أو التطبيق ، ومن هنا ذهبنا إلى أنه مصطلح إشكالي خلافي ما زال يتشكل ، يتسع أو يضيق ، فإذا مارجعنا إلى عنوان الدراسة للاجابة عما هو تناص وعما هو ليس بالتناص لقلنا أن الاجابة عن ذلك تتعلق برأي الناقد ووجهة نظره إزاء مفهوم المصطلح ودلالته ، فما هو عند ناقد ما من التناص ليس هو كذلك عند سواه ، وإذا غدّ بعض الدارسين السرقات والمعارضات والمقبوسات والتضمينات والتلميحات والإشارات والحكم المكررة وضروب الوصل والقطع والالصاق الخ من هذا الباب فهي كلها أو بعضها عند آخرين ليست منه ، أو لعلنا نقول بكلمة أدق ليست على إطلاقها ومن دون تحديد منه في قليل أو في كثير ، وسنأخذ لايضاح المسألة مثالا واحداً وليكن التضمن وخاصة بصورته المباشرة .

من المعروف أن التضمنين في بلاغتنا العربية لون من ألوان البديع أو صبيغ من أصباغه ، وقد عرفه صاحب تحرير التحبير بأنه كلمة من بيت أو من آية أو معنى مجرد أو مثل سائر أو جملة مفيدة أو فقرة من حكمة يضمنها المتكلم كلامه ، فهل يعد ذلك إذا طبق من الناحية الاجرائية والعملية من التناص ، أو مما ليس بالتناص ؟ بعض التناصيين يقول انه في المقدمة منه لأنه ضرب واضح ، ونقل بين ، وبعضهم يذهب إلى أنه بوضعه البديعي لا علاقة له به لأنه لم

يتعلق أو يتلاحم أو يمتص في بنية النص الجديدة ، وإنما ظلّ يحتفظ باستقلاليته المنفصلة أو مرجعيته ودلالته القديمة .

لقد ذهبت في كتابي «تطور الصورة الفنية» إلى أن التضمين البديعي ليس صورة إشارية وإذ عددتُ تعريفي لهذه الصورة مفهوماً من مفهومات التناص فمعنى ذلك أنه ليس من بابهِ ، ويمكن أن ندرك الفرق بين التضمين الظاهر كصبغ بديعي والتضمين الظاهر أيضاً كلون من ألوان التناص في هذين المثالين :

يقوم الشاعر القديم :

وصبّ أصاب الحب سوداء قلبه

فأنخله ، والحبّ داء ملازم

فقلت له إذ مات وجدا بحبه

مقالة نصح جانبها المآثم

(تحملّ عظيم الذنب ممن تحبه

وإن كنت مظلوماً فقل أنا ظالم)

ويقول الشاعر الحديث :

الحبّ يا رفيقي ، قد كان

في أول الزمان

يخضع للترتيب والحسبان

(نظرة فابتسامة فسلام

فكلام فموعد فلقاء)

اليوم يا عجائب الزمان
قد يلتقي في الحب عاشقان
من قبل أن ييتسما

في المثال الأول يرد التضمين غاية في ذاته ، صيغ النص من أجله لاطهار براعة الأديب وقدرته على امتلاكه واحتوائه واستخدامه حلية وزينة وزركشة ، انه أشبه ما يكون بقفلة الموشحة أو خرجتها ، يجعلها الوشاح المركز - كما يقول ابن سناء الملك - ثم يحوك لحمة النسيج وسداه لابرازه والوصول إليه ، ولذلك يظل التضمين البديعي محتفظاً باستقلاله ، وينسب دائماً إلى قائله الأول ، ويتعاوره كثرة من الشعراء تأكيداً للقدرة على النظم والصياغة .

أما في المثال الثاني فإن التضمين التناسي أمتص في النص ، وأصبح جزءاً منه ، وبدا وكأن القصيدة صيغت للحوار بين رؤيتين وموقفين وصوتين ، والتعبير عن قضيتين .. الحب المرتب والمنظم كما يراه شوقي ، والحب العصري الخادع والسريع واللاهث كما يراه عبد الصبور ، ومن ثمة أضحي التركيب القديم لبنة في بنية جديدة ، يلتحم بها ويتعالق ويتمفصل ، لاينفك عنها ولا يستقل ، رغم وروده بين علامتي تنصيص ومباشرته ، وليس للبنية الجديدة ذاتها أية قيمة من دونه ، ولعلنا نقول أكثر من ذلك حين ندعي بأن هذا التركيب القديم اكتسب وضعاً أو أفقاً جديداً ودلالة جديدة في البنية الجديدة ، وربما كان هذا الاكتساب وإعادة الانتاج هما المسوغين وراء القول بأن التناص مفهوم بنيوي ، وليس بمجرد مصطلح من مصطلحات البنيوية ، كما يرى بعض الدارسين .

وما ذهبنا إليه في التضمنين يمكن أن نذهب إلى مثله في حديث آخر عن السرقات وغير السرقات على حد سواء ونسأله فيم إذا كان لهذا الاقتراب النقدي - أقصد منهج التناسل أو طريقته في التحليل - القدرة في إعادة النظر فيها وفي تفسيرها تفسيراً جديداً ومغاييراً لحملة البحوث التقليدية التي تناولتها ، غير أن بحث هذه النقطة يخرج دراستنا عن معادلة متواضعة لتلمس الخطوط العامة والعريضة للتناسل ، فلنعد إليه .

بعد تبين مفهومات التناسل ، وتحديد مصطلحه أرى أنه من الأجدى للدارس أن ينصرف إلى تلمس ضروب تجلياته فيحللها ، ويقف عند آلياته واجراءاته فيبرزها ، ثم تناول مدى ما قدمه التناسل ذاته من إمكانيات ، وما فتح من آفاق لسبر النص أولاً ، وللإقتراب النقدي من خلاله ثانياً .

تتعدد تجليات التناسل بتعدد مصادره ، فهناك التناسل الثقافي العام والتناسل التراثي والديني والأسطوري والشعري والنثري والمعاصر أو المتزامن الخ ، ويمكن لهذه التحليلات جميعها أن تنضوي تحت ثلاثة عناوين من طرائق الاجراء أو آلياته ، أو لها طريق الاجترار ، ويعتمد غالباً على التكرار والترداد المرجع ، وطريق الامتصاص حيث يذوب النص القديم في النص الجديد ويتداخل ، وطريق الحوار حيث يتم نوع من «ديالوج» الأصوات المتعددة بين جملة من المواقف والرؤى ، وجميع هذه الآليات تخضع - وفق اتجاه الدارس وزاوية اقترابه من خطاب النص - إما إلى الجدولة وصنع الحقول لتبين الدلالة أو إلى تحليل التركيب والعلاقة والبنية بعامة لتبين الوظيفة ، أو إلى الأمرين معاً .

وفي رأيي أن ما قدمه التناص من قدرات ، وما فتح من مسارب وآفاق نقدية عبر نتائجه وعقائله ربما يفرق أهمية التناص ذاته كمصطلح ، أنه كداء السكري ، مضاعفاته أخطر منه وأهم ، وتأتي في مقدمة هذه النتائج أحاديث شتى ما فتئ الاقتراب النقدي يتناولها .. أولها الحديث عن النص الغائب ، وثانيها الحديث عن تعددية الأصوات ، وثالثها الحديث عن ظاهرة الشعرية أو الأدبية ، ورابعها الحديث عن النص المغلق والآخر المفتوح ، وخامسها الحديث عن مشكلة الاتصال والانقطاع في التراث الأدبي وسادسها الحديث عن دور القارئ في إعادة إنتاج النص ، وليس من شك في أن الحديث عن كل واحد من هذه أمور يطول ، وقد كتب عنها كلها أو بعضها الشيء الكثير .

وربما يراود دارس التناص وباحثه سؤال طالما رددته النقاد وبحثوه ، أين إذن يكمن الابداع الخاص مادام نصه المنتج ليس أكثر من مجموعة من النصوص السابقة والمتوالدة ؟ السؤال وارد والاجابة عنه ضرورة .

كل نص جيد ينسج كيانه الخاص ضمن منظومته المعرفية ، كما يطور آليات بنائه المتلاحمة في حدود شبكة علاقاته المتميزة ، وهو بهذين النحويين يؤسس إبداعه الخصب الخلاق ، بيد أن كلا الأمرين (النسج والتطور) لايعني البتة إنشاء من فراغ بقدر ما يعني تلازما جوهريا في نطاق الثقافة الحية الواحدة بين الإشارة الحرة للمفردة وجماعية اللغة ، فإذا كانت المفردة ابنة السياق الأصغر المتحول والمتغير فإن اللغة ابنة السياق الأكبر الثابت ، وجدل الثابت والمتحول هو الذي يشكل ما أسماه بارت بالنص الجماعي ، وليس

هذا النص الجماعي بأكثر من الموروث المتصل والمنقطع في آن ،
وهكذا نجد أن إنشاء نص على تخوم نصوص لا يلغي خصوصيته
الإبداعية بل على العكس يؤكد سماته المتميزة بوصفه نصاً قائماً
بذاته تجاوز غيره أو تخطاه .

وسواء عددنا التناص في النهاية أحد أهم المداخل لقراءة النص
أو جعلناه في صلب نظريته الأدبية بسبب حدائته النسبية وطبيعته
الاشكالية وعدم تبلوره لم تستنفد أبعاده في الدراسات المعاصرة ولا
كل الآفاق الواسعة التي فتحتها ، ولعل النقاد يفعلون ذلك قبل أن
يخلي مكانه لمصطلح آخر جديد واقتراب نقدي قادم وفق مبادئ
وأدبيات الدرجة أو البدعة السائرة .



الانزياح والدلالة

في المصطلح :

الانزياح ظاهرة أسلوبية ، ومكون من أخطر عناصرها ومكوناتها ، لسبب بسيط أنه لا يستمد منزلته ولا تصوره شأن غيره من وضعه في الخطاب الأصغر - النص ، بل يستمد هذه المنزلة من خلال علاقة الخطاب الأصغر بالخطاب الأكبر - اللغة ، وهو الأهم .

يستعمل النقد الحديث للتعبير عن الانزياح أكثر من مصطلح (أحصى الدكتور المسدي في الأسلوب والأسلوبية اثني عشر واحداً يمكن أن تمتد إلى ثماني عشرة) منها الانحراف والتجاوز والانتهاك وخيبة التوقع أو الانتظار الخ ، وقد آثرنا استخدام الانزياح ECART ليس لأنه الأشيع والأكثر دوراناً على الألسنة وإنما لأنه بخلاف سواه يحمل دلالة توصيفية لا تمت إلى القيمة ولا سيما الأخلاقية منها بصلة ، فالتشويه مثلاً أو الخطأ أو الشناعة أو العصيان ... تحمل شيئاً من ذلك وتشير إليه ، ومن ثم فهي لا تسعنا في الدراسة ولا تلي مطلبنا في حيادية المصطلح وقارته .

ومن المعروف أن النقد العربي القديم استعمل مصطلح العدول للتعبير عن المعنى ، وقد رغبتنا عنه لأنه لا يحمل ما يحمل الانزياح من فضاء دلالي أبعد وأوسع ، إلا إذا ضمنناه دلالة وحملناه ما يحتمل وما لا يحتمل ، وأعدنا إليه الحياة من جديد .

ما الانزياح ؟ أنه بكل بساطة خروج التعبير عن السائد أو المتعارف عليه قياساً في الاستعمال ، رؤية ولغة وصياغة وتركيباً ... الخ وحين نقول الخروج لابد من نقطة هي الصفر يبدأ منها هذا الخروج أو ينزاح عنها وينحرف ، وبكلمات أخرى لابد من معيار تنزاح عنه وتخرج عليه ، وقد اختلف الدارسون الأسلوبيون حول تحديد هذا المعيار ، هل هو العادي من الكلام أو المألوف ، أو هو اللغة العلمية الجبرية التي لا تعني إلا ذاتها ، أو هو لا هذا ولا ذاك ، بل اللغة بشكل عام بنظامها وقوانينها وسلطانها وبنيتها ؟ ، ثلاث وجهات نظر يمكن دمجها في مقولة واحدة خلاصتها أن المعيار في الانزياح هو اللغة العلمية العادية في قواعدها من جهة وفي مباشرتها وتقريرها وحوافها المغلقة الصلدة من جهة أخرى .

أجل اللغة هي المعيار شريطة أن ندرك أمرين أو نعي أمرين ، أولهما حركة المعيار واختلافه أو تطور مفهومه على الأقل من ثقافة إلى ثقافة ومن زمن إلى زمن ، وثانيهما حركة الأساليب اللغوية وتغيرها من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان ، وباجتماع هذين الأمرين ندعي بأن مفهوم الانزياح مفهوم متغير ، ولا أدل على ذلك من موت الصور المجازية عبر اجتازها وتكرارها وتحولها من التعبير غير المباشر إلى التعبير المباشر ، أي تحولها من المعنى الأدبي المتشظي ذي الأبعاد ، إلى المعنى العلمي الواحد ذي البعد المعجمي الثابت .

الانزياح وأدبية النص :

الانزياح هو مجلى الأدبية وعلامتها ، وموطن الشاعرية

ودلالاتها ، وكلتا هما - أدبية النص وشعريته - لاتتم إلا به ومن خلاله . لن ندخل في الخلاف بين الأدبية والشعرية أهما بمعنى واحد أو بمعنىين ، لقد استعمل المصطلحان بالوضعين ، تارة يُفصل بينهما وتارة يُداخل ، حسبنا الآن أن نطلق الأدبية على ما هو خاص بمحفل الأدب ، وأن نطلق الشعرية على ما هو خاص بمحفل الشعر ، وعلى ذلك يكون الانزياح سمة الحقلين ، ومعلماً بارزاً من أهم معالمهما ، لأنه - كما قلنا - لا أدبية ولا شعرية من دون انزياح .

سنبدأ بفهم دور الانزياح في الحقلين من التفريق الشهير الذي أقامه «دوسوسور» مع بداية القرن بين اللغة وبين الكلام ، فاللغة هي الثبات وهي النظام الجمعي / السلطة ، وهي القانون المتعارف عليه ، أما الكلام فهو التفرد والتغير والحركة والانظام ، وضمن هذا التفريق فإن أدبية النص أو شعريته تنتمي إلى مجال الكلام لا إلى مجال اللغة ، فكل منهما ظاهرة تتعلق بالنطق وبنسق التعبير وبالتطور ، وبكلمات أوضح تتعلق بالانزياح وبالتحريف الذي يطرأ على الخطاب العادي حتى يصير خطاباً أدبياً أو شعرياً .

وقد تطور هذا التفريق وتعمق مع التحول الذي أصاب مناهج الدراسات الأدبية وانتقالها من التركيز على بيئة النص أو مؤلفه إلى التركيز على بنيته أولاً وعلى علاقته بالمتلقي ثانياً لدى مختلف المدارس الشكلية أو الهيكلية بدءاً من الشكلايين الروس مروراً بالألسنيين والسيمائيين وأصحاب النقد الجديد الأنجلوسكسونيين والأسلوبيين على اختلافهم والبنويين ... فكل هؤلاء أداروا

مباحثهم على النص ومكوناته الرئيسة ، واحتفلوا بالانزياح كعنصر مهم من عناصر توليد الأدبية أو الشعرية فيه .

في الشعر كما في النثر الفني يبدو الانزياح واضحاً وبنياً ولكنه في الشعر أوضح وأبين ، لأن الشعر فن الانزياح الكامل عن التعبير الطبيعي العادي للغة ، ويمكن أن نتصور العلاقة بين الشعر وبين النثر ودور الانزياح فيهما إذا تمثلنا حلقتين متداخلتين بينهما حيز مشترك ، الحقل الأول يستقر فيه الشعر ، والحقل الثاني يستقر فيه النثر ، والحيز المشترك تستقر فيه جميع ضروب الكتابة الفنية ، ويلعب الانزياح دوره ويعمق ويتسع كلما اتجهنا قدماً من حقل النثر إلى حقل الشعر حتي نصل إلى أقصى الأفق في نمط من الشعر يكون فيه الانزياح مغلقاً على نفسه .

وفي رأيي أن تتوسع في مفهوم الانزياح كما تتوسع في مفهوم الأدبية / الشعرية قرينته في التماثل والتجلي فكما أننا لا نكتفي في مجاليهما بملاحظتهما في ميدان الأدب أو الشعر بل نلاحظهما في السرد الحكائي والرسم والنحت ولوحات الطبيعة كذلك علينا ألا نقصر الانزياح على مجال الضرب المجازي / الاستعاري كما هو شائع بل نمده ليشمل جميع عناصر النص الأدبية والشعرية ، وهذا ما سنبحثه في الفقرة التالية .

أنماط الانزياح :

تعود الدارسون أن يحصروا الانزياح في صور التعبير البيانية / البلاغية المختلفة ، وركزوا خاصة على المجاز وفي مقدمته الاستعارة

، ومن ثم ذهبوا إلى أنه وبالذلالة نفسها هو جوهر الشعرية مهملين بقية مكونات الشعرية أولاً وحاصرين الانزياح في مفهومه الضيق ثانياً ، وعندنا أن الانزياح يصيب سائر المكونات الشعرية / الأدبية وبالتالي لابد من توسيع مفهومه أو دلالاته ، أنه يتمثل أول ما يتمثل بالانزياح المجازي ، وهو أمر يكاد يكون مفروغاً منه ، فجميع أنماط الصورة الفنية / البيانية بدءاً من التشبيه وانتهاء إلى المجاز العقلي هي انزياحات ولا حاجة للتدليل .

وهو يتمثل ثانياً بالانزياح الاليقاعي ، ولذلك ثلاث صور ، أولاها الانحراف في الموازنة بين موسيقى الأداء وتوزيع المفردات بحيث يخضع هذا التوزيع لأسلوب الصياغة الموسيقية وليس العكس ، وأخراها الانحراف فيما يسمى بالنغمة النشاز التي تخرج على الاليقاع الأصيل في تماثله وتناغمه وتوافقه ، وثالثها إيقاع الصمت الذي يمكن أن نتخيله في انقطاع اللحن أثناء عرض الفيلم السينمائي ، فهذا الانقطاع أو الصمت هو جزء من بنية اللحن وسيورته موظف لغاية ، ومثله في ذلك القطع المفاجئ أو النص الغائب في ميدان القصيدة فحين يقول الشاعر (من أنت يا ... ؟ من أنت) يكون القطع أو الفراغ صمتاً موسيقياً ودالياً وجزءاً محسوباً من اللحن ومن البنية معاً .

النمط الثالث من أنماط الانزياح بعد التوسع في دلالاته هو الانزياح اللغوي بجميع ضروبه : انزياح الصفات عن موصوفاتها ، وانزياح التضاد أو الإسناد ، وانزياح التركيب ، وانزياح التقديم والتأخير في نهايات الجمل وانزياح حروف المعاني بتضمن معاني بعضها ، وانزياح الوقف ، وانزياح النحو بتكسير قواعده ، أو

تجاوزها أو عدم الالتفات إليها ، وانزياح التناقض أو التضاد
الخ ، وكلها أنماط لغوية تنحرف عن وضعها الطبيعي في مستوى
التوزيع لتخضع إلى وضع آخر شعري يمليه مستوى الاختيار أو
مستوى التوظيف .

وثمة نمط رابع من أنماط الانزياح هو الانزياح الدلالي ما بين
الصوت والمعنى ، أو المحمول والوسيلة ، أو الدال والمدلول ،
وجميعها مصطلحات ذات مفهوم واحد يشير في جملة ما يشير إلى
عدم التطابق بين الحدين ، فأحدهما ثابت هو (اللفظ ، الدال ...) ،
وثانيهما معوم طاف هو الدلالة ، وغالباً ما يأتي سوء الفهم على
صعيد التخاطب من هذا التباين بين الحدين المتقابلين ، وما لم نلتفت
إليه وهو صلب العملية في الشعرية / الأدبية فلن ندرك أسس اللعبة
الاستراتيجية لبنية النص الابداعي المنطوق .

مستويات الانزياح :

عددنا نقطة الصفر في الكتابة العلمية / الجبرية العادية هي
المعيار الذي تبدأ منه درجة الانزياح وتستمر إلى نهايتها المفتوحة أو
المغلقة ، فالأمر هنا سيان ما دامت النهاية تخرج عن الأفق المحدود ،
ويمكن للدارس أن يميز في الدرجتين درجة البداية ودرجة النهاية بين
مستويات عدة للانزياح تختلف باختلاف حديّ المتقابلات الثنوية :
الوضوح / الغموض ، السهولة / الصعوبة ، التوصيل / عدم
التوصيل ، التلقي وإشكالية الاستجابة الشخصية للمرسل إليه ،
وطبيعة أدواته المعرفية والثقافية ، وقد حدد بعض الدارسين هذه
المستويات بثلاثة (الانزياح القريب والمتوسط والبعيد) ، ولنا أنها

أكثر من ذلك ، أربعة مستويات أو خمسة ، وما يجعلها هذه أو تلك جملة من العوامل الذاتية والموضوعية في بنية النص وفي آلية تلقيه ، وسنحاول من جانبنا أن نقنن المستويات أو نميز بينها على النحو الآتي :

المستوى الأول ، وهو المستوى القريب من درجة الصفر ، المفردات تشف مباشرة عن مغزاها ولا تحتاج إلى عناء ، ومثاله قول الشاعر (وشربت شاياً في الطريق / ورتقت نعلي) هنا لا يضمّر الخطاب فيضاً من المعاني ولا تكثراً في الدلالات ، فمعناه - كما قال الجاحظ - في ظاهر لفظه .

المستوى الثاني ، وهو المستوى الممكن والمقبول في الانزياح ، ومعظم الشعر في قديمه وحديثه يلجأ إلى هذا النوع ويستمد منه أدبيته أو شعريته ، مثاله قول الشاعر (عينك غابتا لنخيل ساعة سحر / أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر) وقول الآخر (سمراء صبي نهديك الأسمر في دنيا فمي / نهديك نبعا شهوة حمراء تشعل لي دمي)، فكلا الشاعرين عبر عن مشاعره مرة إزاء عيني الحبيبة ومرة إزاء نهديها بصورتين فنييتين رائعتين منحرفتين عن الوضعيين الطبيعيين للعينين وللنهدين ، ولكن سرعان ما نصل إلى الداليتين المقصودتين دون بذل جهد كبير ، فبمجرد أن نخطو خطوة واحدة لا أكثر في رحاب الخطاب (غابة النخيل ساعة السحر / ونبع الشهوة الحمراء المرمض) تتكشف أبعاد الصورة الجمالية هنا وهناك.

المستوى الثالث وهو المستوى الذي يمكن تمليه من خلال عنصرين أو بعددين عنصر الاثارة وعنصر الثقافة ، الأول يكمن في

بنية النص والثاني يكمن في آلية التلقي ، ومع ذلك لابد أن نخطو فيه خطوات ، وننعم النظر ملياً وطويلاً قبل أن نجد الاحساس الأخير أو الانطباع ، ومثاله قول الشاعر : (ذهب أتفياً بين البراعم والعشب ، أبني جزيرة / أصل الغصن بالشطوط / وإذا ضاعت المرافئ واسودت الخطوط / ألبس الدهشة الأسيرة / في جناح الفراشة / خلف حصن السنبال والضوء في موطن الهشاشة) .

ولا تستطيع أن تضع يدك في هذا الشعر على دلالة واحدة أو معنى ، فثمة العديد من الدلالات وأفياء المعاني وفيوضاتها ، كل قارئ يقرأ القصيدة وفق ما يحسه أو يجده من التدايعات ، يجلبها من خارجها أو يراها فيها ، ويزعم أصحاب هذا المستوى أن الشعر مغامرة سريرية فكرية وفنية يجب أن نرتقي إليها ونعيشها ونتملاها عبر ما تثيره فينا من مشاعر ورؤى ، وليس عبر ما توصله إلينا من معاني ودلالات .

المستوى الرابع هو المستوى الأبعد في الانزياح ، المستوى المستحيل واللامعقول ، لأنه مستوى الرؤية المنغلقة على صاحبها والمقيدة بما يطرحه فيها من موقف أو وجهة نظر ، ومثاله قول الشاعر (ركبتي مقصورة في طرف الأفق ووجهي ازدحمت فيه / الكتابات البروق في الورق الأخضر والماء / الحروف / أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون " الطيور انفجرت في قبة الريح كما تتفجر البثر) . من المستحيل في هذا النص أن تضع يدك على كوى أو معالم أو مفاتيح تضيء لك دهاليز ؟ المتن أو تفتح مغاليقه ، كل شيء مفكك ومشوش ومنزاح عن مكانه حتى لكأن عملية الانزياح / الانحراف مقصودة لذاتها ، أو كأن رأيها وصانعها يعكس حالة

من البلية بين بنية الحلم النائم وبنية الحلم اليقظان ، هي انعكاس ليس للتجربة الغامضة بل للنفسية المبعثرة الشاردة ، من دون أن تصل بك هذه الحالة إلى ميناء ترسو عنده أ و شاطئ .

هذه المستويات الأربعة من الانزياح ، ويمكن أن نضم إليها أو نفرع عنها مستويات أخرى يستطيع الدارس أن يربط دوافعها بالبيئة الاجتماعية القائمة وهامش الحرية المتاح للتعبير ، مثلما يستطيع أن يربطها بطبيعة الرؤى التي ينهض بها الشعراء أو بطبيعة البنيات النصية التي ينشئونها ويصرون عليها ويرونها الصورة الأتم للشعرية ، بيد أنها في جميع درجاتها وتحليلاتها تعد خروقات لنظام اللغة الأصيل تنزاح بها لتحقيق الخطاب النص الأدبي حظاً وافراً من الانحراف والتفرد والأسلوب الخاص في الخلق والأداء .

الانزياح والتلقي :

لا يدرك الانزياح على اختلاف ضروبه ومستوياته كاملاً أو شبه كامل إلا من خلال الاستجابة الواعية أو عملية التلقي النشطة والفاعلة ، وعندما نقول بالتلقي النشط والفاعل فإنما لنميز بين نوعين من قراءة النص : قراءة سكونية سلبية تتلقى القصيدة في سطحها الظاهر ، وتفهمها وتفسرها وفق مرجعيتها القابعة مسبقاً في الذهن ، وقد تنفعل بها أو لا تنفعل ، وليس هذا بالمهم بقدر ما يهم أن رد فعلها سيكون قياساً إلى ما تعرفه ، أي قياساً إلى تجارب مخزونة في الذاكرة هي خلاصة الماضي بكل سطوته ، أما القراءة الثانية فهي القراءة الفاعلة المتحركة ، ووصفناها بالنشطة لأنها تعمل عملها في النص ، تتأمله وتنعم النظر فيه أو تجول ، تفككه

وتحلله ، وتنقده وتعيد انتاجه أو تأليفه من جديد ، وربما تتبنى أطروحاته أو تعارضها ، وليس هذا هو الآخر بالمهم بقدر ما يهم أنها تحاوره قياساً إلى عناصر بنيته ومكوناته الأساسية في الرؤية والتصور والأداء ، ولعلها تتسرب إلى مفاصله ودهاليزه الجوانية لترينا مبلغ ما فيها من علاقات متشابكة وأسرار ، ولن يتسنى لهذه القراءة النشطة أن تحقق ذلك إلا إذا كابدت نوعاً من التأويل .

ما الفرق بين التفسير والتأويل ؟ فرق كبير ، أن التفسير يعلل الظواهر البينة بشرحها أو إيضاحها ، ويحكم عليها بالسلب أو بالإيجاب ، في حين يميّط التأويل اللثام عن الداخل ، ويطلع أو يسعى نحو هذا الداخل ، يتملاه ويستسره ويكشفه ، وإذا كان التفسير - وهذا هو الأهم - يحيل إلى غيره فإن التأويل يحيل إلى ذاته ، أي أن مرجعيته تكمن فيه ولا تجلب إليه من خارجه ، باللغة نؤول لغة النص ، ومن هنا وفرة التأويلات ومستوى الاحتمالات - إنها ليست ناتجة عن بنية المتن وإنما هي إلى جانب ذلك ناتجة عن طاقة التلقي وقدرتها على الاستجابة والإدراك مثل قدرتها على رؤية الكثرة وكثرة الرؤية ، وفي اندماج البنيتين معاً - النص والتلقي - وتلاقيهما في نقطة التقاطع يكمن جوهر الابداع الأصيل.

وحين ندعي بأن رصد الانزياح وتفكيكه وتبين أبعاده وتحليلاته ووظائفه يتوقف إلى حد كبير على التلقي فإنما نعني أنه يتوقف على التأويل ، فكلاهما - التلقي والتأويل - رائز للانزياح لأنه رائز للقوة المبدعة لدى الخالق - الانسان - مرسلًا ومرسلًا إليه ، مؤلفًا وقارئًا .

الانزياح بين الدال والدلالة :

رأينا أن الانزياح هو تشويش لنظام اللغة يبدأ بالفصل بين الدال والمدلول بتثبيت شكل الأول وتعويم معنى الثاني ، وليست الشعرية في أحد مفهوماتها بأكثر من ذلك ، انها هي الأخرى بمختلف تقنياتها وعناصرها المنحرف عن قواعد اللغة وترميزاتها وعصيان ، من هنا تلتقي الشعرية مع الانزياح ليكون هو أحد تجلياتها ، وقد وجد شعراء الحداثة في هذا الفصل مجالاً رحباً للتعبير والتجاوز فأوغلوا فيه بدعاوى شتى منها استقلالية الفن وخصوصيته وصعوبته وانعدام امكانية تطابق العلامات فيه مع الموجودات ، وتحت تأثير الرمزية أولاً والسريالية بعد ذلك راحوا يخترقون بنيان اللغة ويرفضون فيها كل توجه نحو التوصيل والابداع ، وبلغوا في ذلك الذروة حتى جأر بالشكوى كثيرون .

والسؤال الذي نود أن نسأله : إلى أي مدى يمكن للشاعر أن ينزاح أو ينحرف في بنية نصية لغوية ، وهو يتوسل بوسائط من المفردات والكلمات أهم ما تتميز به هو أنها تحمل - شيئاً أم أيينا - دلالات نتوجه بها عبر التخاطب إلى جمهور صغر أم كبر ، وتريد أن تقول له شعرياً شيئاً ما مباشرة أو مداورة ؟ أو يمكن لهذا الشاعر أو يحق له أن يكتفي بلعبة الدوال لينحي جانباً كل دلالة ؟

لقد حاولت الرمزية كما حاولت السريالية أن ترفض كل منهما مدلولات الكلمات الاشارية المباشرة ، واتكأت على نغمات الأصوات وتدايعات الألفاظ وما توحيه كلتاهما من معان ، وما تستدعيه وتثيره من طاقات تعبيرية ، ولكن هل تستطيع الأفكار أياً

كان نوعها أن توجد بمعزل عن المدلولات ؟ أو هل يمكن للأصوات أن توجد مستقلة عما تحملها من معنى مهما كان لونه أو كانت درجته .

إن الواقعة الشعرية تؤكد أن الأوجه السابقة وسواها من الأوجه حلقات متداخلة ومتشابكة ، وليس من السهولة فصم بعضها عن بعضها الآخر ، وإذا كان للملارميه الحق في تفسير قصائده التي يكتبها كما يحلو له فيسمي معانيها مثلاً سراهاً داخلياً لجرسها فإن مما لا شك فيه أن بناء الكلمات كمعاني يجب ألا يتعارض مع بنائها كأصوات ، وهذه هي السمة الازدواجية للكلمة التي لامفر منها ، انها صوت يعد رمزا للمعنى ، وهي في الوقت نفسه رمز للمعنى يعد صوتاً ، ونحن لا نستطيع أن نستعملها في إحدى هاتين الصفتين دون أن نستعملها في الصفة الأخرى ، لقد كانت محاولة الرمزيين ومن تلاهم من السرياليين في حمل الكلمات على الاثارة والتلميح بكل شيء ما عدا أفكارها ضرباً من المغامرة ما كان قادراً على البقاء ، أو لنقل مجرد حلم لم يدم سراهاً ولن يدوم ، فسرعان ما عاد المعنى ويعود يشق طريقه إلى الظهور كعنصر جوهري في فن يتوسل بالكلمات .

قد نقول إن الانزياح بطبيعته خرق للغة وتشويه لها وهدم ، وإخلال في نظامها وتشويه ، وهذا في حد ذاته صحيح بيد أن الأصح أن هذا الاختراق يعقبه توازن وتماسك ونظام وبناء يحل محل الزعزعة والبلبلة والتجاوز في إبلاغ الرسالة وتلك لعمرى ميزة اللغة - الخطاب الكبير ، كما هي ميزة النص - الخطاب الصغير ، ميزة اللغة لأنها تسمح بالابتعاد عن الاستعمال المألوف بوساطة

الاضطراب ثم ما يلبث هذا الاضطراب أو الاختراق أن يصبح هو نفسه انتظاماً جديداً ، وميزة النص لأنه تأليف هو الآخر لحقلي الأطروحات والنقائض في بنية لغوية يجمع فيها ما بين التعارض والائتلاف ، الضغط التنازلي والدفع المتعالي ، وبتصالح هاتين الميزتين، ميزة اللغة وميزة النص نزعاً أن الانزياح ليس هدفاً نهائياً للشعرية وإنما وسيلة إلى هدف ، وحين يتجاوز حداً معيناً فإن اللغة الشعرية تفقد مسوغ وجودها لسبب بسيط هو أنها ككل لغات الخطاب محكومة بقانون التواصل ، قانون الابلاغ .

تقديم الانزياح :

إذا كانت الصلة قوية بين الشعرية / الأدبية وبين الانزياح فإن ما يحكم أحدهما ينطبق على ثانيهما ، وفي دراسة لنا سابقة عن الأولى بينا أنها علم يجمع بين النسبية والمطلق ، والتعددية والأحادية، والعلائقية / النسقية والانعزالية ، وعناصر الائتلاف والاختلاف ، والثبات والتطور ، كذلك نقول عن الانزياح أنه سمة أسلوبية تجمع بين الاختراق و التوازن ، الصدور والتلقي ، مبدأ الاستبدال ومبدأ الاختيار ، جمالية المماثلة وجمالية المعارضة ، بنية اللغة المحايدة وبنية اللغة المشحونة المحاثة .

ولعل الذين نظروا إليه كما نظروا إلى الشعرية باعتبارهما يملكان معياراً خارجياً بالنسبة إلى محاليهما مخطئون ، فالشعرية تنبع من شعرية النص الشعري وليست شيئاً آخر مجلوباً من خارج البنية، شيئاً يضاف إليها حتى يضحى القول شعرياً ، كذلك الانزياح ليس أمراً خارجياً يجلب إلى النص الشعري فيضحى منحرفاً ، وما فعله

جان كوهن أو سواه في اعتبار الشعر نثراً يضاف إليه الانزياح فيصبح شعراً أمراً في غاية الخطورة ، يكفي أنه أصبح اليوم من الماضي ، فمعظم الدراسات السيميائية تذهب مع ريفاتير المتحول إليها من البنيوية من أن الانزياح أصل في بنية الشعرية / الأدبية ، ومكون لها من داخلها ، وشرط من شروط وجودها ، ويجب أن ينظر إليه كذلك أو يدرس .

على أن ما نستطيع أن نضيفه إلى ما فعله كلاهما كوهن وريفاتير في تقويم الانزياح ونهني به هذه الدراسة الزعم بأنه مفهوم معقد وفضفاض ومتغير ، قابل لأن يدرك ادراكين في آن ، صحيحاً ومغلوطاً ، وهو يرتبط بالوعي الحضاري والوعي المتخلف ، الوعي الجمالي والوعي الفردي ، وهو مشروط في كل هذه الارتباطات بوظيفتيه العامة والخاصة ، الاجتماعية والجمالية وما سمي بمعيار الخروج أو الانحراف يخضع مثلما يخضع الانزياح لهذه المشروطية في الثبات والتحرك ، وما عدّ معياراً في زمان قد لا يعدّ كذلك في زمان آخر .

النص بين آلية القراءة وإشكالية التلقي

مقدمات أولية :

النص في المجتمعات العربية الرفع والاظهار والبروز ، ولم يرد قط لغة ولا اصطلاحاً وفق ما نستعمله الآن إلا على سبيل التجوز والتضمين والمجاز ، وما نستعمله الآن كان نتيجة المثاقفة ومبادلات التأثير والتأثير الأدبية والنقدية ، ولا نعلم بالدقة أول من نقل المعنى إلى العربية واستخدمه هذا الاستخدام ، ولكننا نعلم أنه تمّ خلال النهضة على امتدادها بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين ، ومنذئذ حتى الوقت الحاضر أصبح النص يشير إلى العمل أو الأثر أو المتن الأدبي ، ومع الفورة النصية المعاصرة نقلت إلى العربية مفردات الجهاز المعرفي الذي دار ويدور حول النص ، من مثل النص التام والناقص ، وما فوق النص وما تحته ، وما قبله وما بعده ، وما هو خارجه وما هو داخله ، والنصية والتناصية والتنصيصية ، إلى آخر قائمة المنظومة .

على أن المصطلح لم يكن خاصاً بالأدب أو النقد ولا وقفاً عليهما ، بل صار يستعمل في شتى الحقول المعرفية ومجالات العلوم الإنسانية ، فأنت تقول النص الديني والتراثي والفكري والفلسفي مثلما تقول النص التاريخي والعلمي والجمالي والأدبي والنقدي ، سواء أردت بذلك العمل ككل أو العمل كجزء ، وسواء أردت أن

تشير إلى القول المكتوب - وهو الأغلب - أو القول المنقول الشفوي - وهو الأقل ، وما يحدد هذا أو ذاك عندي هو الاستعمال أو السياق وليس غيرهما .

قلت أن الاحتفاء بالنص ظاهرة حديثة ، ولا يعني هذا ويجب إلا يعني أن الدراسات النقدية التراثية حتى عهد قريب لم تكن تلتفت إليه ، وإنما أعني أنها لم تكن توليه الاهتمام الذي يستحقه أو الاهتمام المائل في النقد الحديث ، ويمكن على العموم أن نلاحظ في عناية الدراسات بالنص أربع فترات متعاقبة كان لكل منها رؤيتها وطبيعة نظرتها ، الأولى احتفلت بالعلاقة بين البيئة / الاطار الخارجي والنص ، ومعظم الدراسات التاريخية والاجتماعية تصب في هذا النطاق ، والثانية احتفلت بالعلاقة بين الكاتب / المبدع والنص ، ومعظم الدراسات النفسية التي تركز على المصدر والنشأة تصب في هذا المجال ، والثالثة احتفلت بالنص ذاته رؤية وبنية ونتاجاً ، ومعظم الدراسات الشكلانية والسيمائية والألسنية والبنوية تصب ضمن هذا المحور ، والرابعة / الحالية تحتفل بابرار العلاقة بين القارئ / المتلقي وبين النص ، وكل الدراسات التي تنطلق من مسائل التقبل والاستقبال ، وتركز على نظريات التلقي والاستجابة الجمالية تدور في هذا الميدان .

ولا يعني هذا التعاقب ثمانية ويجب ألا يعني أن كل فترة منقطعة عن سواها ، أو أنها لاتفيد من غيرها ، بل يعني أنها تولي اهتماماً أكبر للظاهرة التي ندرت نفسها لها ، شرحاً وإيضاحاً وتفسيراً ، وحين قالت الألسنية أو بعض فروعها السيمائية والبنوية بموت المؤلف لم تكن ترى حقاً وتعتقد بأن المؤلف لم يعد منتجاً للنص ،

وأنة انقطعت صلته به بعد ولادته ، بقدر ما أرادت أن تقول ان الاهتمام يجب أن ينصب أولاً على النص (الشكلانية والبنوية) ، أو على المتلقي بوصفه منتجاً آخر للدلالة (الاستقبالية والتأويلية) ، وهذه الدراسة التي بين أيدينا تعنى براءة العلاقة الأخيرة وتهتم بإبراز آليات القراءة وإشكالات التلقي دون أن تلغي دور المنتج الأول / المبدع أو طبيعة البنية النصية ومكوناتها / الرسالة .

ما المدرسة / المذهب / التيار أو حتى المنهج الذي نرجع إليه، نحيل وننتهي في هذه الدراسة ؟ إننا - كما نعلن دائماً - لا ننتمي إلى مذهب أو تيار ، فالللمنهج أو المنهج التكاملي المتعدد والمتكثر هو الرؤية والواسطة والهدف الذي نرمي عنه وإليه ، وهو منهج يأخذ من الألسنية مثلما يأخذ من الأسلوبية ، ويفيد من البنيوية بقدر ما يفيد من السيميائية ، وينطلق من النصية والأدبية ومسائل الانزياح مثلما ينطلق من كليهما المبدع والمتلقي بوصفهما منتجين للدلالة / النص ، أحدهما بالانشاء والتشكيل ، وثانيهما بالاستجابة والتلقي ، وإعادة التركيب والانتاج ، وبهذا الاقرار بالتعددية / التكاملية نفهم المقولات ونستوعبها ، ندرك التحولات ونسوغها ، ونلغي الاختراقات / الفجوات ونربأها ، نقيم حواراً مع الجميع ، ونفتح على الجميع ، ونخلص في النهاية إلى الموقف الاستراتيجي المتحرك في رؤية النص ، نتبناه وندافع عنه .

إن التقسيم الذي سنتبعه في دراسة ظاهرة الاستقبال النصي وعلاقتها بالقراءة والتلقي ، والقائمة على التمييز بين آليات القراءة وإشكالات التلقي ليس أكثر من تبسيط إجرائي لدراسة الظاهرة في خطواتها النقدية ، وما يظهر من تفكيك للمكونات أو سبر للعناصر

لا يشير إلى تفريق بين المفهومات بقدر ما يشير إلى تلمس واضح لطرائق استخدامها ، فالقراءة هي التلقي بعامة ، والتلقي هو القراءة بخاصة ، أو نوع من القراءة الخاصة ، وعلينا أن ندرك ما نعينه بهما في حدود الاستعمال المبيّت والذي قصدنا إليه قصداً .

آليات القراءة :

ما القراءة ، وما علاقة القراءة بالكتابة ، وكيف تكون الصلة بينهما من جانب وبين المعنى من جانب آخر ؟ ثلاثة أسئلة يمكن طرحها قبل الحديث عن آليات القراءة ، عن إجراءاتها وخطواتها التي نراها لها .

القراءة بكل بساطة هي محاولة إدراك النص وفهمه ، وتتخذ أشكالاً عدة ومستويات ، فهناك القراءة السريعة العجلى ، وسأسميها بقراءة التصفح ، وهناك القراءة السلبية التي لا تجعل من القارئ فاعلاً ومنفعلاً ، قابلاً أو رافضاً ، فهو يمر على النص مرّ الكرام كما يقال ، دخوله فيه مثل خروجه منه ، لم يترك لديه أي أثر ، ولم يترك هو في النص أي أثر ، وسأسمي هذه القراءة بالقراءة الباردة . وهناك القراءة الايجابية التي ينفع بها المدارس فيحاول أن يتأثر ، ويعاني هذا التأثير ، يُقبل على النص أو يرغب عنه ، يتقبل منه ما يشاء ، ويرفض ما يشاء ، ويخلف النص وقد استجاب إلى ندائه أو رمى به عرض الحائط ، إلا أنه في الحالين كابد عناءه ، وسأسمي القراءة هذه بالقراءة النشطة ، وهناك القراءة التقابلية التي تجعل من النص ذاتاً أو شخصاً آخر ناطقاً يملك موقفاً وموقعاً ، وما القارئ إلا مجادل لهذا الناطق في أطروحاته من خلال موقفه وموقعه

هو الآخر ، وقد يَخْلُصُ الجانبان إلى اتفاق أو اختلاف أو مصالحة
وسطية فيعترف كل منهما للآخر بوجهة نظره ، وسأسمي هذه
القراءة بالحوارية ، وهناك القراءة الفاحصة التي هي حاصل جمع
القراءتين الأخيرتين ، وتعد قراءة خاصة لقارئ متخصص يسير بها
أبعاد النص عبر أدوات نقدية وجهاز معرفي ، وغالباً ما تنتهي
القراءات بكشف أغوار النص وإعادة إنتاجه واستنطاقه وتقديمه إلى
الجمهور العادي بحلة جديدة وإضاءة جديدة وفهم جديد ،
وسأسمي هذه القراءة بالقراءة المعرفية الناقدة .

وقد تتداخل مستويات القراءة هذه أو تتباعد وفق القارئ
بحيث تترجح بين القارئ العادي أو من هو أقل منه ، وبين القارئ
الخبير أو من هو أعلى كالقارئ الناقد الخبير ، ولا يشير تصنيفها
إلى مستويات بأكثر من الإشارة إلى تعددها تعدد الكتابة ذاتها ،
وسنعود إلى هذه النقطة بعد قليل .

ما علاقة القراءة بالكتابة ؟ إنها علاقة وثقى فهما وجهان
لعملة واحدة ، لا نستطيع أن نتصور وجود أحدهما بعيداً عن
وجود الآخر ، فالكاتب حين يكتب يفكر في التأثير مثلما يفكر في
التعبير ، أي يفكر في القارئ الضمني مثلما يفكر في المبدع
/الراوي/ السارد / الشاهد ، كلاهما كما قلت موجود في الآخر
ومُوضِع فيه غير منفصل عنه ومهما نادى الرومانسيون ومن جاء
بعدهم من الرمزيين والسرياليين ، وبالغوا في النداء بأن النص تعبير
عن صاحبه فلن يفلت من الحقيقة التي تجعل نصهم بعد ولادته جزءاً
من الوجود الموضوعي بعيداً عن صاحبه ، وبالتالي لابد أن يتمثل فيه
الخطاب من ← وإلى .

ما يهمنا أن نؤكد الصلة بين الكتابة والقراءة أولاً ومفهوم المصطلحين ثانياً . قد تعني الكتابة تجسيد النص على الورق أو تقييده بالطباعة ، وقد تعني قولاً شفويّاً متردداً على الألسنة ومنقولاً بالتواتر ، كما أن القراءة قد تعني إدراكاً بالبصر ، وقد تعني إدراكاً بالسماع والاذن ، وفي الحالين نجد كتابة وقراءة ، وإذا كان القول الشفوي يفقد الكثير من حركته وحيويته ودفقه حين يقيد بالكتابة أو الطباعة ، أي يفقد الوسائل التي تعين على فهم النص وتحديد المعنى من مثل النبرة والصوت وطرائق التعبير المصاحبة المختلفة فإن القول الكتابي يعوض عنها بتقنيات الخلق وسبل الأداء القارة في أساليب التشكلات البلاغية وبنيات النصوص ، وربما لا تعيننا الكتابة الشفوية ولا القراءة السمعية هنا في شيء قدر ما تعيننا الكتابة المطبوعة وقراءتها بشتى الخواص اللاقطه فلننصرف إليها .

إن الصلة بين الكتابة والقراءة من جانب وبين وحدانية المعنى أو تعدديته من جانب آخر صلة وثقى يمكن أن نصوغها في المقولة الآتية :

كل كتابة وحدانية المعنى تلزمها أو تقتزن بها قراءة وحدانية الفهم ، وكل كتابة متعددة المعاني والدلالات تلزمها أو تقتزن بها قراءات متعددة الاحتمالات والتأويلات ودون ذلك تفصيل .

النص المسطح المباشر الغفل أو الصامت لا يقدم إلا معنى واحداً مثله تقريرياً لا ينبئ عن شيء ولا يبلغ أو يوصل إلا ما يراد له من قيمة جبرية محددة ، فيها الواحد زائد الواحد يساوي الاثنين ، وليس كذلك الأدب ولا الفن ، وكل نص غير مباشر يعتمد الإيحاء

وظلال الدلالات ويتجاوز العادي والمألوف أو يعبأ بالطاقت والشحنات المتفجرة ويسلك سبل الترميز والأسطرة والانزياح والايهام ... يشي بوفرة من المعاني ويُشظي كثرة من الاحتمالات والتساؤلات ، وهذا النص الأدبي الخلاق العظيم ، ففيه الواحد زائد الواحد يساوي الثلاثة والأربعة والخمسة الخ .

متى يسود النص الأول ومتى يسود النص الثاني ؟ يسود الأول في حالات الرقابة والتخلف والانحطاط ، وتبناه المؤسسات السائدة والمسيطرة على الثقافة والفكر والأدب ، سواء أكانت مؤسسات سياسية أو عقائدية أو دينية ، فجميعها تتبنى نظرة شمولية واحدة ، وتؤمن بالطريق الواحد ، ومن ثم تحاول في أدبياتها التي تفرضها أو توجهها أو تدجنها ألا يحتل البلاغ غير دلالة واحدة ملزمة كالنص المقدس ، أما النص الثاني فيسود عكس الأول في حالات الانفتاح والرقى الحضاري والإيمان بالعقلانية والتعددية والحوارية ، وتبناه على الأغلب القيم الثقافية العليا ، وقد يعبر عن هذه القيم أفراد أو جماعات أو مؤسسات بيد أنها جميعاً تنبئ في أدبياتها المقررة والمسموعة ، وتدعو في آن إلى أن يكون طريق الحقيقة / المعرفة وافر التنوع ، متعدد الاتجاهات ، جيئة وذهاباً ، شمالاً وجنوباً كالإنسان لاتحده قيود ولاسدود .

وقد يظهر الضرب الثاني من النص تحت تأثير القمع والارهاب والاستلاب في حقل الضرب الأول فيتلامح أو يسود ، وهو أمر وارد في التاريخ الثقافي لكل الشعوب ، حتى تحدث أحدهم عن أنماط الخداع أو التمويه أو التعبير الموارب في الأدب ، بيد أن ذلك عندي ليس أكثر من انزياح أو انحراف عن الحقيقة

السليمة ، ومؤداها أن الحضارة أو المدنية تعددية في الكتابات مثلما هي تعددية في القراءات ، وافرة في الرؤى والاحتمالات ، متنوعة في المذاهب والطرائق ، وأن التخلف أو القمع أو احتكار السلطة والسيادة لا تخلف في النهاية إلا درب الخنازير طريقاً للفكر وللإنسان معاً .

نعود الآن إلى الحديث عن آليات القراءة النصية بمستواها التخصصي النقدي والمعرفي ، فمن المعروف أن تودوروف جعل هذه القراءة ثلاثة أنماط : شارحة واسقاطية وتحليلية ، ولا يدخل في حسابنا النمطان الأولان ، لأن القراءة الشارحة غير نقدية ، ولأن الاسقاطية قراءة من خارج النص ، وتبقى القراءة الثالثة وأقترح لها خطوات سبعاً ، تبدأ من الأدنى فالأعلى ، أو من الأقرب فالأبعد ، أو من الأسهل المذلل فالأصعب ، المعقد ، اختر ما شئت من سمات شريطة أن تعي أن آليات هذه القراءة النصية تكون متعاقبة أو متزامنة ، منفصلة أو متداخلة فليس الأمر بالمهم ، المهم هو الاحاطة في سبر النص بكل آلياته ، أو قراءته من جميع جوانبه . هذه الخطوات هي الإدراك فالتفكيك فالتحليل فالتركيب فالفهم فالتفسير لإعادة الإنتاج . أشرح ذلك فأقول :

تبدأ المقاربة النقدية للنص بإدراكه ، والادراك الفطري أو الأولي هو تمثل الشيء المدرك بشكل كلي دون الدخول في تفصيلاته أو الحكم عليه ، وهو في علم النفس كما الفلسفة مجموع الأحاسيس والأفكار الظاهرة والباطنة التي تنهياً لاستقبال الوارد . بعد الادراك أو التلقي الكلي يأتي تفكيك النص إلى عناصره أو مكوناته التي نسجت بنيته ، فنفرز كل عنصر أو مكون على حدة

لتحليله ودراسته بصورة مستقلة ، وهذه هي الخطوة الثالثة تليها الخطوة الرابعة وهي دراسة المكونات في علاقاتها المركبة أو أنساقها، فالنص شبكة من الصلات والعلائق وليس مجرد عناصر موزعة توزيعاً اعتباطياً أو توزيعاً اختيارياً ، وما العلاقات إلا نواظم مشتركة تتجاوز الجزئيات إلى الكليات ، وحين ننتهي من فحص النص وسيره في مكوناته بتحليلها ، وفي علاقاته بتركيبها نجد أنفسنا في مستوى الفهم - الخطوة الخامسة ، والفهم عندنا أعلى رتبة من الإدراك لأنه الانتقال من الملزومات إلى اللوازم ، حسب الفلسفة ، أو قوة الربط بين الظواهر حسب علم النفس ، مهمته استيعاب التصور ، ووظيفته الحكم وبغيته الإبلاغ أو الإيصال إلى الآخر .

بعد الفهم تأتي الخطوة السادسة وهي خطوة التفسير ، أقصد بالتفسير تسوية معطيات النص وتعليلها وربطها مرة بنصوص الكاتب ، ومرة أخرى بالتقاليد الأدبية ، ومرة ثالثة بالعصر أو البيئة لمن نحا هذا النحو أو ذاك ، وحين تكتمل الخطوة يجد الناقد نفسه على مشارف الخطوة السابعة والأخيرة ، وهي إعادة إنتاج النص بتقديمه وفق الصورة التي رآها ، والاستيعاب الذي قدره والرؤيا التي حدس بها ، والتأليف الذي يشارك فيه ، وقد تكون الدلالة التي انتهى إليها من النص تختلف عن تلك التي وضعها المبدع الأصل فيه أو أرادها ، وقد لا تكون ، فليس ذلك بضائره ما دمنا أكدنا منذ قليل الطبيعة التعددية المتكثرة للكتابة والتي لا بد أن توازيها بالقوة أو بالفعل وتقف إلى جانبها ، تضارعها وتسمو إليها الطبيعة التعددية المتكثرة للقراءة .

إن آلية القراءة في خطواتها السبع المقننة لنقد النص ليس في

مصطلحاتها أو في مضموناتها بأكثر من رؤية مقترحة قابلة للدحض أو التأكيد مثلما هي قابلة للمكابدة جملة أو تفصيلاً مرة بالتعاقب وأخرى بالتزامن .

إشكالية التلقي :

التلقي مصطلح متعدد المفهومات مثل غيره من المصطلحات النقدية الحديثة ، وقد مرّ منذ الثلاثينات حتى الوقت الحاضر في مرحلتين هامتين أولاهما مرحلة الاستجابة الجمالية أو رد الفعل التلقائي لدى القارئ ، وأخراهما مرحلة إعادة إنتاج النص أو الاستقبال الكلي والقبول من الجمهور على اختلاف تلقياته ومستوياته وأنماط قرائه ، وما فرض هذه المرحلة أو تلك إنما هو الثقافة النقدية السائدة فالمرحلة الأولى سادتها توجهات المدرسة النقدية الأنجلو - أمريكية التي تلاشت عند ريتشاردز وألن تيت وهاملتون ورانسوم وصاحب المدرسة الجمالية النفعية ديوي ، والمرحلة الثانية سادتها توجهات المدرسة النقدية الألمانية التي بدأت تغزو الفكر الأدبي العالمي في حقبة نهاية الستينات وطوال السبعينات وما زالت تزدح وتنتشر ويقنن لها نظرياتها ممثلو مدرسة كونستانس وعلى رأسهم ياكوبس وايزر خاصة .

و كنت في جملة دراساتي عرضت لاشكالية التلقي مرتين في كتابي «الشعر بين الفنون الجميلة» الذي صدر في طبعته الأولى عام ١٩٦٨ ، ومرة في دراستي عن «القارئ والنص» في منتصف الثمانينات والتي صدرت بعد ذلك في كتابي «المغامرة النقدية» عام ١٩٩٢ ، وفي كتابي الأول ذهبت إلى أن التلقي إنما يكون في نقطة

لقاء النص بالقارئ ، فكلاهما يملك طاقة مخترنة من البث والالتقاط ، أو هكذا يجب أن يكون ، وحين يجد النص العظيم متلقياً حصيماً تتفجر الطاقات كلها والامكانات ، وحين يكون أحدهما غفلاً أو خلواً من أية طاقة فإن النتيجة ستكون حتماً الصفر الفني على مستوى الطرفين .

أما في مقالتي آنفة الذكر فقد طورت المفهوم لأمنح القارئ / المتلقي دوراً أكبر ، حتى عددته مؤلفاً آخر للنص لا يزحمه في ريع نموذجه ومردوده المادي وحقوق نشره وتوزيعه بقدر ما يضاهيه في تشكيله وإنتاجه ، وقلت يومها إن المبدع هو المؤلف الأول للنص عن طريق التشكيل وإن الثاني هو المؤلف الآخر للنص عن طريق إعادة التشكيل وصياغة الرؤيا ، وانطلقت في كلا الموقفين من المفهوم الأنجلو - الأمريكي للمتلقى بعد تطويره ، وأعترف بذلك أولاً ، ومن التركيز على تلقي النص لدى الناقد المتخصص ثانياً ، وحين قرأت ما كتبه المدرسة الألمانية عن الظاهرة / نظرية التلقي وما زلت أقرأ اقتنعت أكثر فأكثر بأن الأمر لا يعدو تطوراً في بحالي المفهوم والمنهج ، وأن الاستقبال كدلالة حديثة أو تفاضلية لا يعني مثل التلقي إلا في ضوء علاقته ببنية النص القابلة للتفكيك والتحليل وليس بشيء آخر يتسع لمسائل الذبوع والانتشار وهجرة النصوص وترجماتها وطرائق قبولها وكيفياتها ، فهذه كلها مسائل قد تعني غيري ولكنها لا تعني ، وساعة أعود الآن إلى الوقوف عند إشكالية التلقي لا أرمي إلى أبعد من الاستجابة النقدية الخاصة لآلية القراءة وإنتاجية النص . من هنا أراني وحدت بين القراءة والتلقي ، ومن هنا أيضاً قيدت المفهومين بالعملية النقدية الصرف .

أربعة مستويات للتلقي تخلق له كظاهرة أو نظرية إشكاليته ،
هي المستوى الذاتي والتاريخي والاجتماعي والجمالي ، وسأوضح
كل مستوى أو أمسه مساً رقيقاً حتى نتبين موطن الاشكالية فيه .

المستوى الذاتي أو النفسي تتحدد إشكاليته في التفريق أو عدم
التفريق بين مشاعر الذات وأفكارها وبين حقائق النصوص
الموضوعية ، وكيف يمكن للناقد المتلقي أن يميز بين ما ينسب إليه
وبين ما ينسب إلى النص ؟ ونحن بهذا التمييز أو التفريق لا نتحدث
عن معنى واحد مستقر في المتن له سلطته أو عن عدة معانٍ يتشظى
إليها النص بقدر ما نتحدث عن مدى ما يحتمل أو ما لا يحتمل من
دلالات ، وعن المعايير التي تضبط التلقي حتى لا تجعله مجرد
تهويمات شخصية تسقطها الذات القارئة على موضوعها .

وتنبع إشكالية المستوى الثاني - التاريخي من ازدواجية التلقي
إزاء قراءة النص في حدود نسقه الزماني أو قراءته بصورة اعلائية
خارج حدود الزمان ، وتتجلى هذه الإشكالية بشكل خاص في
قراءة النصوص التراثية دينية وأدبية والنظر إليها بوضعها الثابت أو
المتحرك ، وما يترتب على ذلك من شدها إلى عصرنا لنقرأها في
نطاق منظمتها المعرفية وتطبيق المناهج الحديثة عليها في الرؤية
والتحليل ، أو في إبقائها ضمن نطاقها المفهومي وإطارها التداولي
دون أية إضافات أو زيادات تستدعيها ظروف القراءة الجديدة ؟
وأرى أن كل قراءة جديدة حتى تكون كذلك يجب أن تنتهك
حرمة النصوص تلغي أول ما تلغي فكرة قداستها لتجعلها فاعلة
ومتصلة بدوامه العصر ومواكبة لأوضاعه ورؤاه .

أما المستوى الاجتماعي فتعود إشكاليته إلى هذا التعارض بين المدارس الأدبية والنقدية وانقسامها إلى فريقين ، فريق يؤمن بوجود عالمين لا يتلاقيان ، عالم الوجود الفعلي الموضوعي وعالم الوجود الفني التخيلي الذي تخلقه النصوص ، وفريق يؤمن بوجود عالم واحد له وجهان يعكس أحدهما الآخر أو يوازيه أو يستمد منه ، الأول يرى أن النص أفق له فضاءه المستقل ومرجعته ، والثاني يرى أنه أفق مرتبط بمرجعية الواقع ، وطبيعة المجتمع والحياة ، ويترتب على التفريق مسائل كثيرة تنعكس عقابيلها على ظاهرة التلقي ليس أقلها البون بين قراءتين تحيل أحدهما إلى سواها ، وتحيل أخراهما إلى ذاتها ، وما يتبع ذلك من وضعين للنص أولهما مغلق وثانيهما مفتوح .

في مستوى التلقي الجمالي - المستوى الرابع نجد الإشكالية تصدر عن طريقتين في قراءة النصوص ، طريقة تذهب وراء سلطة المعنى الواحد ، تفتش عنه في حرفية التعبير ، وطريقة تذهب وراء سلطة الفهم المتكثر لتفتش عنه في دلالية الترميز المتشظي والمتعدد ، الأولى تنطلق من فلسفة مؤداها أن النص لا يحمل إلا معنى واحداً سكبه أو أراده مؤلفه ، وهي تسعى جاهدة لتحديده والوصول إليه ، والثانية تنطلق من فلسفة مؤداها أن النص يحمل مفهومات متغايرة توجهها مستويات التلقي في الزمان والمكان والثقافة ، ولا بد للقراءة أن تعي هذه المتغيرات وتدركها وتحسب لها ألف حساب . نقول عن القراءة الأولى انها قراءة مباشرة أحادية الجانب لأنها تلزم نفسها بالمعنى القار وفق تصورها في سواكن

الدلالة ، ونقول عن الثانية انها قراءة ترميزية متعددة الفهم لأنها تأخذ نفسها بوفرة الاحتمالات النابعة من حركية الدلالة .

كيف يمكن حل هذه الاشكاليات الأربع لظاهرة التلقي ؟ انه علم التأويل أو منهجه مثلما تقترح نظرية التلقي / نظرية الاستقبال وإعادة إنتاج النص ، وإذا كانت الاشكالية تعني وجود معضلة مستعصية لا تحل إلا بالاختراق أو الالتفاف أو التجاوز فإن التأويل هو الوحيد لدى أصحاب النظرية القادر على فعل ذلك ، ومن المعروف أن التأويل كمصطلح قديم موجود في التراث العالمي كما هو موجود في التراث العربي ، وقد استخدم هنا وهناك لاسيما مع النصوص الدينية في محاولة لرأب الصدع بين المعتقد الديني الثابت وحركة الزمان المتغيرة والمتطورة ، إلا أنه كمفهوم ألسني يتجاوز الميدان المقدس ليشمل سائر الميادين المعرفية ، ويعنى بإنتاج الدلالة وليس بشرحها فحسب - أمر معاصر لا يعود إلى أبعد من سبعينات هذا القرن ، وقد قنن له أصحاب نظرية الاستقبال الألمانية ثلاث لحظات أو مراحل كنا عرضنا بعضها في الفقرة السابقة : الفهم والتفسير والتطبيق ، ما يعيننا منها هنا المستوى الثالث في عملية التأويل : التطبيق ، ونحصره في تحويل النص من وجوده بالقوة إلى وجوده بالفعل ومحاولة استنطاقه ولن يكون ذلك إلا بتثبيت الدوال وتعويم الدلالات ، عندئذ يفتح أمامنا عالم فسيح وفضاء قصي من الرؤى المتغيرة لطاقات النصوص وامكاناتها التي لا حدود لها في الزمان كما في المكان .

وإذا كان بعض علماء التأويل قد اقترح لاغناء عمليته الابداعية / الانتاجية بعض المعايير / المفهومات المتمثلة في أفق التوقع

أو الانتظار والمسافة الجمالية والاستنتاج ... الخ ، فإنه يمكن
 الاضافة إليها معايير أخرى ومفاهيم وتطويرها حتى تتيح للتأويل
 أن يلغي اشكاليات التلقي ، أو يخترقها على الأقل ، ومن أن يجعل
 الدلالة النصية هي ما ينتجها القارئ ، ويغني به المتن ، وليس مجرد ما
 ينشده المبدع ، أو يحدده



Gift of the Alexandria Library, (GAL)
 Bibliothèque Alexandrine

تطور الأدب القومي

سأناقش الخطوط العامة العريضة لهذا الموضوع تحت العناوين التالية :

- مفهوم الأدب القومي .
- الرؤية والارتباط .
- بدايات الأدب القومي .
- واقع الأدب القومي .
- تطوير الأدب القومي .
- خاتمة .

أولاً - مفهوم الأدب القومي :

- . كل مفهوم هو ابن التصوّر وحركة الواقع معاً ، ينتجه عاملان: عامل الزمان وعامل المكان ، ويتطوّر بتطوّرهما وتطوّر الثقافة المتجلية عبرهما ، وإذا ما حدد المفهوم أو تجسّد من خلال مصطلح ما ، وحوى هذا العنصر أو ذلك فليس من الضروري أن يكون كذلك في كل الأوقات والعصور ، انه يضيق ويتسع ، يزداد أو ينقص وفق ما يستجد من معطيات .

لقد حدّد الأدب القومي حتى عهد قريب بأنه أدب سياسي

يتناول قضايا العرب المصيرية وأهمها قضيتان : قضية الوحدة وقضية فلسطين ، وفي تصوّري إن التّرادف بين الأدبين السياسي والقومي غير دقيق ، كما إن اقتصره على بعدين : الوحدة وفلسطين ، تضيق لواسع ، وحصر لمتد ، فالأدب السياسي قد يكون قومياً ولا يكون ، والأدب القومي يعنى بالوحدة وفلسطين مثلما يعنى بما يهم المجتمع والانسان العربيين في الماضي والحاضر وفي المستقبل أيضاً .

استعمل مفردة أدب هنا لتشمل سائر فنون الابداع الكتابية واستعمل مصطلح الأدب القومي لأعني بها عدة دلالات متطورة بعضها ضيق وبعضها واسع ، وتفهم معانيها أو تحدد من خلال السياق .

ثانياً - الرؤية والارتباط :

يرتبط الأدب بمشاعر الأمة ووجدانها ، كما يرتبط إلى هذه الدرجة أو تلك بفكرها الثقافي والفلسفي ، وبكلمات أكثر دقة ، إن الفكر الأدبي كالفكر الفلسفي ابن للعصر الذي يتنفس فيه وينتمي إليه أو ينضوي ، وحين يتحول أحدهما أو يتغير أو ينعطف لا بد لثانيهما أن يفعل الشيء ذاته ، ليس لأن أولهما قائد وثانيهما تابع ، بل لأنهما وجهان - رغم التباعد أو التواشج - لروح الزمن الواحد ولثقافة العصر الواحد ، وكل منهما يصوغ طروحاته وفق نظامه الخاص .

ماذا يعني هذا الكلام على صعيد الأدب القومي ؟ يعني أنه

لكي يكون لدينا أدب قومي لابد أن تكون لدينا فلسفة قومية فلسفة متلاحمة تطرح نفسها في مقابل الفلسفات الأخرى ، وطـ قرن كامل حاولت القومية وتحاول أن تصوغ لنفسها أنظمتها . تضع طروحاتها في إطار مشروع متكامل هو للصيرورة والمستـ أكثر منه للواقع أو الحاضر ، ولهذا السبب نجد أن أدبنا القومي أو نسيمه الأدب القومي لم يشكل مدرسة أو حركة وإن شكل توـ أو موضوعاً ، ولهذا السبب أيضاً كان هذا الأدب يعبر عن المشـ والعواطف من خلال الوجود القومي ولم يكن يعبر عن المواقف ، خلال النظرية القومية .

ولعليّ أعتقد أن هذين السببين وحدهما كافيان للدعاء ؛ الأدب القومي كان يظهر ساخناً حاراً طاغياً أكثر ما يظهر الأوقات الرومانسية العصبية التي تكابدها الأمة ، أوقات الفواـ والكوارث والملمات والصدام مع المستعمر الغاشم ، ويظهر بصـ دعوة إلى جمع الشمل ولم الشعث والتضامن بشكل مفاجئ سرـ ما يتلاشى حين يصطدم هذا التضامن مع المصالح السياسية للأنظـ الحاكمة ، كما يظهر بصورة ارتداد إلى الماضي والتاريخ والاعتصـ بهما في مواجهة المد الاستعماري وعنفوانه أو جبروته .

مرحلتان للفكر العربي تقابلهما مرحلتان للأدب القومي :

١ - مرحلة التأسيس منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى كارثة فلسطين ، وفي المرحلة حاول الفكر القومي في ظل الاستعمارين التركي والغربي أن يـ برأسه ، وحاول الأدب القومي أن يعبر عن الضمير ويستصرخ الوجدـ ويفزع إلى الإحساس .

٢ - مرحلة صياغة المشروع القومي من بداية الخمسينات حتى الوقت الراهن ،

هذه المرحلة حاول الفكر القومي في ظل الاستقلال الوطني والمعاناة الداخلية أن يبحث عن هويته ، وحاول الأدب القومي أن يعبر عن مخاض النفس العربية، فرداً ومجموعة - وهي تطرح رؤيتها وشخصيتها إزاء ذاتها والآخر .
وسنحاول أن نتلمس أبعاد هاتين المرحلتين زاعمين أن المرحلة الثانية كانت هي البداية الطبيعية للتطوير المقترح أو المنشود للأدب القومي شكلاً ومضموناً .

ثالثاً - بدايات الأدب القومي :

حدّد الأدب القومي في هذه المرحلة وكذلك الفكر مهمته الأساسية بالحديث عن بعض العناصر الأولية للأمة وللقومية فركز على المكان والزمان ، الجغرافية والتاريخ ، اللغة والأرض ، تناول الآلام والآمال ، الوحدة والتحرّر ، وهذا أمر طبيعي فما دامت الأرض محتلة لا بد من الحديث عن تحريرها أولاً وعن وحدة الأمة في مواجهة المستعمر المحتل ثانياً ، والحث على البذل والتضحية والشهادة من أجل التحرير ثالثاً ، وكان يساق كل ذلك في الأغلب الأعم وفي شيء غير قليل من الحماسة والخطابية عبر شعر يتصف أول ما يتصف بالانفعالية والمباشرة .

رابعاً - واقع الأدب القومي :

يتطور الأدب القومي في المرحلة الثانية من خلال عاملين :
أولهما بروز حركة التحرر العربية التي أخذت تنادي بالهوية والخصوصية ، تتلمس لأمتها كياناً ومجتمعاً له أطره وملاحمه ،
وثانيهما احتلال القضية الفلسطينية مركز الصدارة إزاء كل القضايا

القومية المصرية ، وبسبب هذين العاملين نجد أن الأدب القومي ركز أكثر ما ركز على قضية الوحدة التي تجسّدت في شكل من الأشكال في الفترة الناصرية وما تفرع عنها من عناصر ، كما ركز على الصراع العربي الاسرائيلي في فلسطين وما يتفرع عنه من عناصر ، وقد أسهم فنان هامان - إلى جانب الشعر - بدياً أكثر ملائمة لمناقشة قضايا الوحدة والصراع هما المسرحية والقصة بشقيهما الرواية والقصة القصيرة ، ومن يقرأ في هذه الفنون يجد أن الاشكالية الرئيسية فيها هي هذا الصدع بين المضمون وبين الشكل، فالمضمون عربي مستلهم من البيئة والواقع في حين أن الشكل كان مستورداً سواء كان هذا الاستيراد عن طريق المثاقفة أو عن طريق النقل المباشر .

خامساً - تطوير الأدب القومي :

يعاني الفكر القومي خلال العشرين سنة الأخيرة أزمة ملتاعة لأنه لم يحقق شيئاً من طروحاته لا على مستوى الواقع ولا على مستوى النظرية ، فهو لم ينشئ له فلسفته الخاصة الواحدة بعد ، ولم يقم دولته المنشودة ، دولة الوحدة في أي شكل من أشكالها ، وربما كان العكس هو الأمر الملموس ، لقد انتهت الكيانات السياسية بعيداً عن تطلعات وأحلام الجماهير إلى تكريس التجزئة ، أو محاولة احلال التجمعات الاقتصادية محل الوحدة على أحسن تقدير ، ولم تحقق الأنظمة القومية خاصة للإنسان العربي نوعاً من الاشتراكية أو العدل الاجتماعي الذي طالما نشدت أو هدفت إليه ، وتعثرت كل

الطروحات التي نادى بالحرية حتى تحولت إلى صورة من صور القهر يكابد فيها المواطن باسم الأمن السياسي كل صنوف المنع والقمع والاستلاب .

في ظل هذه المعطيات كان لابد للأدب القومي أن يتطور تطوره الثالث لكي يلي الحاجة إليه ، ويلبي الغايات والأهداف التي تطمح إليها الجماهير . وسأذكر أهم هذه التطورات الواقعية أو المنشودة ، الملموسة أو المتوخاة في جملة نقاط :

١ - يشعر المرء أن الخطاب القومي الأدبي في إطار الظروف الراهنة هو البديل الشرعي للخطابين السياسي والايديولوجي ، وأنه يستطيع أن يقول بصورة غير مباشرة ما لا يستطيعان هما أن يقوله بصورة مباشرة ، لذلك يفقدان أهميتهما في حين تتأكد أهميته ودوره وتطوره في آن .

٢ - كان الحلم وما يزال جوهر الأدب ، حلم التجاوز والتغيير والثورة لمصلحة الإنسان والجماهير ، ويظل الحلم دائماً أو يجب أن يظل غير متورط في اللعبة السياسية التي يمتنعها السياسيون وأن كان يغرق في أتونها ويصطلي ، ومن هنا نفهم ما قلته سابقاً عن حلول الخطاب الأدبي محل الخطاب السياسي أولاً ، وعدم هائته وراء المتاهات السياسية للأنظمة الحاكمة أو للخطط العالمية المعدة للتنفيذ في هذه المنطقة أو تلك .

٣ - من هذا المنطلق ندرك لماذا يلج الأدب القومي على الوحدة وينشدها ويدعو إليها بصفاتها هدفاً جماهيرياً متقدماً ، في حين أن الأنظمة السياسية تعمل بشكل أو بآخر على تكريس التجزئة ، ولابد للأدب القومي أن يظل مهماً تست الظروف وأظلمت حامل لوائها ، تحققت أو لم تتحقق .

٤ - بالنسبة إلى القضية الفلسطينية مركز الفكر القومي وقطب رحاه ، على الأدب القومي أن يظل مسترشداً بالمبادئ الأساسية للاستراتيجية وطبيعة الصدام العربي - الاسرائيلي ، ومهما اتجهت الأحداث بمنة أو يسرة ، اتجهت نحو

امكانية اقامة الدولة الفلسطينية على جزء من التراب المحتل أو لم تتجه لبنان الأدب القومي ما فتى يرى أن القضية أكبر من أن تكون قضية لاجئين أو قضية تعويضات أو قضية بضعة أمتار محتلة أو حتى قضية صراعات بين الأنظمة الحاكمة ، انها أولاً وأخيراً قضية وجود أو لا وجود .

٥ - وقف الأدب القومي من قبل عند التاريخ والتراث واللغة ، وعليه الآن وفي المستقبل أن يقف عند هذه العناصر ولكن بصورة مغايرة ، يقف عند التاريخ من خلال الوعي لاعادة النظر والتقويم ، ويقف عند التراث الحي الباقي ويأخذ أفضله ، ويقف عند اللغة ليؤكد قدرتها على التوحيد وفضلها في هذا التوحيد ، كما يؤكد قدرتها على التطور وملاءمتها للسير في ركب المعاصرة

٦ - اقتصر الأدب القومي في معظم تاريخه على البعد السياسي لعناصره ، وآن له في ضوء المتغيرات أن يلتفت إلى جانب العدل الاجتماعي والكفاية الاجتماعية، ان الوحدة من دون مضمون اجتماعي أو رفاه اجتماعي تظل الشوذة مثالية سرعان ما يخجو ألقها ، ولن يمنحها القوة والاستمرار والعمق إلا إذا اقتربت مما يلبي حاجات الجماهير الفقيرة الكادحة من آمنيات وتطلعات نحو حياة كريمة رضية لا يشعر فيها الإنسان بالظلم والحرمان .

٧ - لقد نشد الأدب القومي في مرحلتيه الأولى والثانية هدف الحرية والتحرر وعليه الآن أن ينشد هدف الديمقراطية بكل أبعادها ، وإذا كانت الجماهير قد تحررت من ربقة العبودية والاستعمار الخارجيين فإنها تكابد اليوم على اختلافهما صنوف القهر والقمع الداخليين ، ومهمة الأدب القومي تبدو هنا أعسر وأشق ، وعليه أن يواجهها بكل شجاعة ، وأن يكون مخلصاً لأهدافه النبيلة .

٨ - على الأدب القومي أن يواكب حركة التحرر العربية في تطلعها نحو بناء المجتمع والإنسان العربيين ، كان الأدب من قبل يحرض ويدفع إلى النضال والتضحية وعليه الآن أن يبني وأن يخلق .

٩ - ان من معاني البناء والخلق الاحتفاء بالمستقبل ، والمستقبل يصنعه طرفان أو جيلان ، جيل الشباب وجيل الأطفال ، وعلى الأدب القومي أن يوسع من مجالاته ليتحدث عن الشباب والأطفال وإليهم ، ويحاول أن يصنع صيرورته من خلاهم لأنهم كوة الأمل وسط الظلام المدهم .

١٠ - إن أدبنا القومي القائم أو المنشود كفكرنا ليس شوفينياً ضيقاً ولا متعصباً ، انه منفتح على الإنسانية ، بل هو السبيل إلى الأفق الإنساني ، وإذا كانت جميع الثورات العالمية الشرقية والغربية قد قدمت رؤاها ونماذجها فعلى الأدب القومي العربي أن يطرح إلى جانبها نموذجها الخاص ورؤاه ، ولم لا أقول إضافته المنتظرة أو اطروحته في هذا الانسجام أو التداخل ما بين الفردية والجماعية ؟

١١ - عندما نقول أدب قومي فإننا نعني في شكل من الأشكال تقنية قومية خاصة ، أو بناء أدبي له خصوصيته ، وإذا كنا في بعض المراحل السابقة نستورد التقنية لنصب فيها المضمون فإن علينا في الوقت الحاضر وفي المستقبل أن نصنع لنا أواننا الذاتية بطرائقنا الخاصة حتى تنسب إلينا ولا تنسب إلى سوانا ، لقد كنا منذ عصر التنوير نحكم على كل شيء بالنسبة إلى الآخر ، وعلينا الآن أن نقيسه بالنسبة إلى الذات العربية ، وإلا فلا معنى لهذا الادعاء العريض «قومية الأدب» فالقومية جذور ، والقومية خصوصية ، والقومية هوية .



خاتمة :

إذا كنا نسلم كعرب بأن دولة الوحدة هي البديل للتجزئة وأن التقدم الاجتماعي هو بديل التخلف وأن الحرية بمفهومها الديمقراطي هي بديل القمع والقهر والاستلاب ، وإذا كنا نسلم بأن الفكر القومي من خلال التنظيم والممارسة هو القادر على قيادة الأمة من شاطئ إلى شاطئ فإننا نسلم بأن الأدب القومي من خلال خطابه الشامل المتطور والموجه إلى الفرد والجمهير هو وحده المعبر والبديل في آن لكل أنواع الخطابات وحتى إشعار آخر .

بحث تخطيطي ألقى في المؤتمر الثامن لاتحاد كتاب آسيا وأفريقيا الذي أقيم في تونس العاصمة ما بين ٨ - ١٤ كانون الأول ١٩٨٨ .

الفكر القومي السياسي عند جبران

الحديث عن الفكر القومي السياسي عند جبران خلافي ، لأنه يثير قضايا تتعدد فيها وجهات النظر ، وقد رأيت في المدى الزمني المحدد وهو عشرون دقيقة أن أكثف خطوط الموضوع العامة بشكل علمي مرتين : مرة على مستوى المنهج الذي آثرت أن يكون وصفيًا دون حكم قيمة معياري ومرة على مستوى العرض والتحليل الذي جهدت في أن يكون أقرب إلى المقولات المركزة ، ويوم يتاح للقضية المطروحة أن ترخي فيها قبضة الإيجاز يمكن أن نفرع عنها تفصيلات نحن في غنى عنها الآن .

سأطرق موضوعي تحت العناوين الآتية :

- ١ - محددات أولية .
- ٢ - مؤثرات عامة .
- ٣ - عناصر الفكر القومي وملاحظه .
- ٤ - مقارنات .

أولاً - محددات أولية :

لايستطيع الدارس أن يتناول الموضوع دون النظر ملياً إلى المحددات الأولية الأربعة التي تنسج له أبعاده ومراميه.

أ - المفاهيم المستعملة :

ترد في إطروحات جبران عن الفكر القومي مصطلحات من مثل القومية والأمة والشخصية السورية والوطن والعرب واللغة ... ألخ ، ولا تشير كمفاهيم جملة وتفصيلاً إلى ما نريد بها اليوم في مجال الظاهرة القومية ، وسأقرؤها قراءة تداولية وفق ما عني بها صاحبها .

ب - الإطار الزمني :

تناول جبران الفكر القومي السياسي بعناصره المختلفة في فترة محددة بينة تعكس تاريخ تطوره الفكري والسياسي معاً ، هي الفترة المحددة ما بين عام ١٩٠٨ وعام ١٩١٩ ، وإذا مددناه فيلى ١٩٢٠ عام تأسيس الرابطة القلمية وكان جبران خلال هذه الفترة يعيش ما بين باريس وبوسطن ونيويورك ، وإذا كانت السنة الأولى ١٩٠٨ تشير إلى تاريخ إذعان السلطان عبد الحميد للانقلابيين قبل خلعه عن السلطة فإن السنة الثانية تشير إلى بداية الانتداب الفرنسي على سورية بقطريها وكلتا الاشارتين لها مغزاها العميق والدقيق .

ج - الصيغة :

جبران ابن المرحلة الرومانسية ومثلها النموذج في سياقها العربي من دون منازع ، والرومانسية كفلسفة تتكئ في مختلف تجلياتها على بعدين يضيئ بينهما أفق القومية حتى لا يكاد يبين . أولهما البعد الفردي الذي يلغي أو يحجب البعد الجماعي ، وثانيهما

البعد الإنساني الذي يغيب القضية القومية أو يلاشيها ، ومع اعترافنا بأن الشخصية القومية للأمة تتفتح بالضرورة على هذين البعدين الفردي والجماعي والا غدت شوفينية منغلقة إلا أنها وبالضرورة ذاتها تناقضهما ، وسأعود إلى هذه النقطة الهامة في نهاية البحث .

د - وسيلة التعبير :

كتب جبران عن الفكر القومي باللغة العربية يوم كان يكتب بها ، وحين تحول إلى الكتابة عن فكره بالانكليزية بدءاً من عام ١٩٢٣ لم يعد يتحدث عن هذا الفكر من قريب أو بعيد ، وإذا كان ذلك يعني في جملة ما يعني أن العربية هي الوعاء الذي صب فيه جبران فكره القومي فإنه يعني أيضاً أن الكتابة بغير العربية جعلته يعالج موضوعات إنسانية أعم وأشمل ويتوجه إلى جمهور لا تهمة قضايا القومية المرتبطة بالزمان والمكان .

ثانياً - المؤثرات :

ثلاثة مؤثرات عملت على بلورة الفكر السياسي القومي عند جبران وتلاحمه : واقع الوطن الأم ، وواقع الغرب في الوطن الجديد وجملة التوجهات التي رادها النهضةيون المسيحيون في سورية خاصة وخطوا بها أولى الكلمات عن القومية في تاريخ العرب الحديث ودون ذلك بعض تفصيل .

كانت سورية إبان الفترة ثمن تحت وطأة الاستعمار العثماني وريبه الطوراني أولاً ، وتكابد تمزقاً داخلياً بسبب الاقتتال الطائفي

والمذهبي ثانياً ، والأمران - الاستعمار والاقتتال - وجهان لعملة واحدة ، فالأول يغذي الثاني ، والثاني يخدم الأول بتمزيقه الأمة ، وأتصور أن واقع سورية هذا يمثل دافعاً قوياً أو عاملاً مؤثراً كي ينهض الدعاة إلى رأب الصدع ، ولم الشمل ، وئماسك الشخصية ومحاربة المستعمر الباغي ، فكانت القومية سلاحاً للذود عن الوطن في وجه التحديين .

وفي نيويورك خاصة يوم سافر إليها جبران بعد باريس وبوسطن صدم الرجل بما لم يكن يتصوره يصدر عن بعض أبناء وطنه المهاجرين ، سمع دعوات صارخة ومشبوهة تحض الجالية على عدم الاهتمام بالوطن والتفكير فيه والاحساس بما يعانيه من مشكلات وأزمات وقضايا ، وحث واضح على قطع الصلة به ، والانصراف نحو الواقع الجديد ، والغرق حتى العمق فيه ، فوقف الرجل إزاء هذه الدعوات يناهضها ويسفهاها ، ويدعو عكسها إلى ربط مصير المغتربين بمصير الوطن الأم ، فكانت أواصر القومية ومشاعرها النبوع الذي متح منه أفانين آرائه وحججه الدامغة .

يبقى تراث النهضة بين المسيحيين والانجيليين خاصة ، وأثره في هذا التوجه . فمن المعروف أن الدعوة إلى القومية بدأت أول ما بدأت مع هؤلاء في لبنان وفي سورية ، لقد كانوا جميعاً يحسون بالضميم والقهر والعدوان ، وفتشوا لهم عن مثابة يحمون بها أنفسهم وإخوانهم العرب المسلمين من ظلم البغي والعدوان واستلاب الاقتتال الطائفي أيضاً ، فعثروا على ذلك في الرابطة القومية التي نقلوا بعض أطروحاتها عن الغرب ، وطفقوا يصوغونها بما يتلاءم مع واقعهم العربي ، فأنشأوا لهم مدرسة أو شبه مدرسة امتدت من

الشدياق فال اليازجي فال البستاني حتى أمين الريحاني يدعون قاطبة إلى قومية علمانية تتجاوز الاختلافات المذهبية ، وتصهر الجميع في وشيجة واحدة ، تثبت علاقتهم بالأرض ، وتدفعهم إلى طلب الاستقلال ، وتأسيس الكينونة المتميزة ، وبلغ نشاطهم قمته في مؤتمر باريس عام ١٩١٣ الذي دعي إليه جبران ليمثل طائفة القوميين في المهاجر .

هذه المؤثرات أو العوامل تصالحت كلها في الزمان كما في المكان لتجعل من جبران الكاتب والمفكر والأديب صاحب رأي في السياسة ينتمي إلى إطار القومية ، فما هي عناصر هذه القومية أو ملامحها تلك التي دعا إليها ونادى بها ؟ .

ثالثاً - عناصر الفكر القومي عند جبران وملائمته .

لم يملك جبران منظومة فكرية منسقة تقوم على مجموعة من المفاهيم والمصطلحات والمحددات تشكل له رؤية فلسفية لظاهرة القومية ، بقدر ما عبر عن مشاعر ومواقف إزاء أمور أحسها ، ودعا إليها تارة بالمفردات الحماسية ، وأخرى بالصياغات الشعرية ، ونستطيع أن نجمع هذه المشاعر والمواقف في جملة مقولات أو عناصر :

١ - الشخصية السورية :

ويستعمل لها جبران اسم الذات ، ويرى أن الفردية منها كالجماعية في تكوينها وجوهرها وطبيعتها ، وقد يصعب تحديد أرهاصاتها وبداية الشعور بها والاحساس وهي لدى الجماعة تستمد

نسغها من الشعب وتستقل عنه في آن ، وتبقى فوق زمانه . إنها إرث علوي يتبلور في تشكل الأمة ويصبح لها وجوداً وحياء وإرادة. والشخصية السورية أو ذاتها العربية وجدت نفسها منذ ما قبل الاسلام وانتصبت به ، وتربعت عرش الحضارة في العصر العباسي قبل أن تنام وتستكين للخموم .

٢ - وحدة الحضارة :

أريد أن أفرق في فكر جبران القومي بين وحدة الثقافة أو الشخصية الثقافية للأمة ، وبين التمسك بالذات كشرط من شروط القومية ، لقد رفض جبران التمسك بالماضي والتقليد ، ودعا عكس ذلك إلى التمرد والتحرر والانطلاق نحو الآفاق القصية . الماضي لا يهيم بقدر ما يهيم المستقبل . ومن أجل ذلك ركز في فكره على ما أسميه بوحدة الحضارة السورية لا وحدة التاريخ ، ويتجلى هذا في حديثه الدائم عن الاستقلال مرة ، وتمايز الهوية أخرى ، فعلى المستوى الأول رفض التبعية للعثمانيين كما للغرب في كل شيء ، ودعا إلى أن نكون نحن ، نأكل ما ننتج ، ونلبس ما نصنع ونخيط ، ولم يكتف بالخطب السياسية وإنما دعا إلى تأليف لجان للتحرير ، ونظم جماعات من المتطوعين للحرب والصدام ، وعلى المستوى الثاني رأى في التميز الحضاري للأمة السورية هوية علينا أن نحفظ بها ، ونرفعها شعاراً لنا ونخصوصية ، وإذا كانت المفردات التي يستعملها لهذا التميز كثيرة وعائمة بيد أنها تصب في النهاية في إطار الذات الثقافية الحضارية المتماسكة والمتلاحمة عبر الحقب والعصور .

٣) عبقرية المكان :

يلعب المكان في الفكر القومي عند جبران كما في الفكر القومي السوري عامة دوراً مهماً وبارزاً في ترسيخ مفهوم القومية ووحدة عناصرها ، أولاً ، وفي تميزها من سائر القوميات وإبراز خصوصيتها ، ثانياً ، وقد لا يكون هذا التعبير (عبقرية المكان) ورد عنده مثلما سيرد عند المنظرين اللاحقين من أصحاب القومية السورية والقومية المصرية أو حتى القومية العربية بالمعنى الشامل للكلمة ، إلا أن أحاديثه الكثيرة عن تفوق الشخصية السورية وعبقريتها وتألقها وابتكارها وجميع التحليلات الايجابية التي كانت لها في الماضي والتي يمكن أن تكون لها في المستقبل - أحاديث تصب في مآلها أو تنتمي إلى حيز عبقرية المكان ، المصطلح الأثير الذي أصبح اليوم يجعل موقعه في كل كلام على المجتمعات والثقافات والقوميات والحضارات ، ولست أشك قط في أن جبران وفي كثرة أحاديثه عن آلهة المكان وأساطيره ومناخاته ورياضه وأسراره وطبيعته المادية وما وراء هذه الطبيعة من غيبات إنما كان يهدف إلى مثل هذا الإحياء المقصود الذي تنشر ظلاله عبقرية المكان .

٤ - اللغة :

يضطرب موقف جبران إزاء اللغة وعلاقتها بالقومية ، ولعلنا نتملى هذا الاضطراب في أربع زوايا أولاهها يجعل فيها اللغة وعاء للفكر ملازمة له ، تتطور بتطوره ، وتتغير بتغيره ، ويربط بين مستقبلها ومستقبل الفكر المبدع للناطقين بها . وأخرها أن يجعلها حين تعم وتنتشر ويدرس بها سائر العلوم أداة توحيد لميولنا وأداة

تبلور لمنازعنا ، وهاتان الزاويتان تنسجمان مع بعضهما ولا تتناقضان . الزاوية الثالثة يؤكد فيها ازدواجية اللغة وضرورة التمسك بهذه الازدواجية ، وترك الصراع فيما بينهما «الفصحى والمحلية» يأخذ مداه ، وكل الدلائل تشير إلى أن النتيجة لن تكون لمصلحة إحداهما قدر ما ستكون لبقاء الأنسب ، والأنسب موجود هنا وموجود هناك ، ولم لا نقول إن المحلية أقرب إلى فكرة الأمة ، والأدنى من مرامي ذاتها الفعالة ، وستلتئم بجسدها نفسها ، وتصبح جزءاً منها ١٩ الزاوية الرابعة يمكن أن تستنتج استنتاجاً حين يصير في مقارباته من اللغة على أنها وسيلة أمم شتى وأقوام لكل منهم إرثه الثقافي وحضارته وخصوصيته وأنها بهذه الصورة ليست عنده بأكثر من أداة يتم في استعمالها التفاهم والتواصل أكثر مما يتم التعبير عن الفكر والوجود .

٥ - الأمة :

الأمة عند جبران مجموعة من الأفراد متباينون في كل شيء وتضمهم رابطة معنوية أقوى من كل شيء ، قد تكون هذه الرابطة دينية أو لغوية أو دموية أو مصلحة مادية ، ويفند الرجل جميع أنواع الروابط هذه ليجعل القومية منها متجاوزة لها ، طاغية عليها ، أسلم إعتباراً ، أخلد وأعرق .

٦ - القومية كصيغة ناظمة :

يستعمل جبران الرابطة المعنوية مرادفة للصيغة القومية ، بوصفها ناظماً مشتركاً أعظم ، يلحم جميع أفراد الأمة ويوحدتهم

بغض النظر عن أعراقهم أو أديانهم أو لغاتهم أو مصالحهم الخاصة ويميز بين القومية السورية التي بينا عناصرها وبين عالم العروبة ، ويرى أن الأمم العربية في شعوبها وأقطارها لا تشكل أمة واحدة بل مجموعة من الأمم تنطق كلها بالعربية في حين تشكل سورية أمة قائمة بذاتها تنفصل عن العرب باعتبارهم جنساً وعن الكيانات المجاورة باعتبارها إحدى مناطق الشرق أوسطية .

رابعاً - مقارنات .

يمكن للدارس أن يعقد جملة مقارنات بين أطروحات جبران في القومية وأطروحات أمين الريحاني الذي عاصره أو أطروحات أنطون سعادة الذي أتى بعده ، وسنخطو ثلاث خطوات ، الأولى نبحث في نطاقها عن الملامح المشتركة بينها ، والثانية نوازن بين الآراء المتزامنة والثالثة نتبع فيها الآراء المتعاقبة .

تشترك أطروحات الثلاثة في نقطتين تؤسسان لها صبغتها العلمية ، أولاهما الوقوف ضد الاستعمار العثماني ومحاربتة بصفته راعي الجامعة الإسلامية ، والدعوى إلى الاستقلال عنه ورفض التبعية له ، وأخراهما فصل الدين عن الدولة ، وجعل الإيمان مسألة فردية ، والنظرة إلى الطائفية باعتبارها العدو اللدود للنزوع القومي . وتلتقي أطروحات جبران مع الريحاني في ثلاث نقاط وتبينها في ثلاث .

تلتقي معها في :

- الوقوف في وجه الفينيقية .

- اعتبار الوحدة السورية الأساس ، وكثيراً ما كان يصيح كل منهما (أنا سوري أولاً ولبناني ثانياً) أو يدعو إلى (وحدة سورية قومية جغرافية سياسية) .

- إعتبار الإرث القومي للحدود عرباً وغير عرب إرثاً مشتركاً للجميع .

أما نقاط الخلاف فهي :

- النظرة إلى البلدان العربية ، فالريحاني يرى أنها أمة واحدة انصهرت فيها كل الأصول والأعراق ، وعكس ذلك جبران .

- التركيز على اللغة وعلى التاريخ وعلى وحدة الثقافة والمصير المشترك لكل أبناء العروبة كما أكد الريحاني ، واضطرب فيه أو رفضه جبران .

- جعل الوحدة العربية من أقصى الشمال الأفريقي حتى الخليج العربي مطلباً رسمياً وجماهيراً على العرب أن يخلصوا له ، ويروا فيه مصدر قوتهم وتقدمهم ، وأعتقد جبران أن الوحدة بهذا المفهوم وهم ، وكل ما دعا إليه هنا معاهدات ومحالفات وتجمعات تقوم بين الأمم العربية تجمعها المصالح وتوحدنا المنافع المشتركة .

ويبدو أن نقاط التقاطع والتلاقي بين أطروحات جبران وسعادة أكثر من أن تؤكد ، وقد سئل عنها سعادة مرة فقال إن ما أعجبه في جبران ثورته على الكهنوت وثورته على الإقطاع ، ودون أن نقف عند هاتين الثورتين فإن أوجه التشابه تبدو عندنا

فيما يلي:

- التركيز على الشخصية الحضارية للأمة السورية ماضياً وحاضراً ومستقبلاً .

- تملك الأمة السورية خصوصية مميزة ومؤهلات في التاريخ والجغرافية ، وفي الزمان كما في المكان ، قادرة بها على البقاء والخلود والاستمرار والقيادة أيضاً .

- لا توجد قومية في هذه البقعة من الأرض إلا القومية السورية ، وشعارها (سورية للسوريين وهم أمة تامة) وما يقال عن دعوات قومية أخرى تقوم تارة على التاريخ وأخرى على المشاعر والعواطف وثالثة على اللغة أو الدين إن هي إلا مجموعة قضايا قابلة للدحض أو هي مجرد أوهام وأمراض سرعان ما تتلاشى حين تصطدم بالواقع .

ويدعم سعادة رأيه هذا بما حدث في نكبة فلسطين وكيف أن العرب لم يحاربوا فيها قط كأمة واحدة بل كأمم شتى لكل منها مصالحها وأهدافها .

- لا يكفي أن نتجاوز بالقومية الذهنية الطائفية والتشيزم المذهبي بل لابد أن نعمل على إزالة الحواجز بينها بإنشاء علاقات جديدة حتى ينصهر الجميع في إطار الرابطة الأساس - رابطة الأمة - .

- إن الأمة السورية هي المؤهلة للنهوض بالعالم العربي ولن تستطيع القيام بهذه المهمة إلا إذا كانت تملك عصبية في ذاتها تجعل من ثقافتها هي المسيطرة ومن إرادتها هي النافذة .

خاتمة :

أود أن أختم حديثي عن الفكر القومي السياسي عند جبران بإعادة طرح قضيتين مرتتا معنا ، للوقوف عندهما وإثارة جملة من التساؤلات حولهما قضية العلاقة بين القومية والدين وقضية القومية في موقعها بين الفردية الطاغية والإنسانية المهيمنة وكيف يمكن لها أن تكون .

والقضية الأولى عرضها الثلاثة جبران والريحاني وسعادة ، وأقروا فيها علمانية القومية ، أي فصل الدين عن الدولة ، غير أنهم حاروا بعد ذلك أو داروا حول ثلاثة أمور لم ينتهوا فيها إلى موقف. فهم مرة يريدون أن يتركوا مسألة الاعتقاد أو الإيمان إلى المرء نفسه في صلة حرة بينه وبين خالقه . وهم رغبوا ثانية في هدم الجدران بين المذاهب لصهرها وإذابتها والغائها . وهم ثالثة شأوا أن يقولوا إن الديانات جميعها واحدة ، مصدرها واحد وغايتها واحدة ، وإن تعددت السبل ، وما إنسياق جبران وراء وحدة الأديان التي استمدتها من الهندية تارة والاعريقية أخرى وما هتاف سعادة بأنا كلنا مسلمون منا من أسلم بالمسيحية ومنا من أسلم بالمحمدية ، إلا مثالان واضحان لهذا التوجه ، فبم نفسر ذلك ، بم نفسر هذا التردد ونفسر هذه الحيرة ..؟! .

القضية الثانية موقع القومية بين الفردية والإنسانية ، لقد أشرت إلى هذه النقطة من قبل ، وها أنا ذا أعود إليها ثانية ، لأقول إن النزعة الفردية الطاغية عند كاتبنا وتأكيد دور الإنسان الفرد ..

جبلية وموهبة ونبوغاً ومصلحة وقيادة مرة ، وتأكيده الأشمل
 لإنسانية الإنسان غاية وهدفاً وتطلعاً بغض النظر عن قوميته وثقافته
 وعرقه ولغته ودينه مرة أخرى لما يضلل صيغة القومية كظاهرة أو
 وظيفة في هذا الوجود ، ولعل ما يثبت هذا أيضاً حديثه المستمر عن
 الشرق والشرقية وانصرافه كلية عن الكلام على القومية بعد أن
 صار يكتب بالانكليزية . ولئن دل ذلك كله على شيء ، فإنما يدل
 على تطوره الفكري أولاً مثلما يدل ثانياً على أن الجناحين الذين
 خلق بهما قبل القومية وأثناءها وبعدها كانا هما الفردية والإنسانية،
 وإن تواريا لديه فترة إلا أنهما سرعان ما بديا مرنقين خافقين حملاه
 وظلا يحملانه في حياته وبعد مماته إلى ما فوق مراتب الزمان
 والمكان.

مصادر ومراجع :

مصادر :

١ - جبران خليل جبران ، المجموعة الكاملة لمؤلفاته ، بيروت د.ت.

حول جبران :

٢ - أنطوان غطاس كرم ، جبران خليل جبران ، القاهرة ١٩٦٤ .

٣ - جميل جبر ، جبران خليل جبران ، بيروت ١٩٨١ .

٤ - خليل حاوي ، جبران خليل جبران ، بيروت ١٩٨٢ .

٥ - وهيب كيروز عالم جبران الفكري ، مجلدان ، بيروت ١٩٨٤ .

حول العصر :

٦ - ألبرت حوراني ، الفكر العربي في عصر النهضة ، بيروت ١٩٨٦ .

٧ - توفيق برو ، العرب والترك ، دمشق ١٩٩١ .

٨ - يوسف الحكيم ، سورية والعهد العثماني ، بيروت ١٩٨٠ .

حول الفكرة القومية :

٩ - أنطون سعادة ، المحاضرات العشر ، بيروت ١٩٤٨ .

١٠ - أنطون سعادة ، الاسلام في رسالتيه ، بيروت ١٩٧٧ .

١١ - أنطون سعادة ، نشوء الأمم دمشق ١٩٨٦ .

١٢ - أمين الريحاني ، الأعمال العربية الكاملة ، المجلد الثامن - القوميات ، جزءان

- بيروت ١٩٨٣ .

مقالات :

- ١٣ - خليل أحمد خليل ، النسق الجبراني فردي أم جماعي ، السفير ع ٢٤٩٦ ، تاريخ ١٩٨١/٤/٧ .
- ١٤ - قمر كيلاني ، جبران العربي ، البحث ع ٥٥٩٨ ، تاريخ ١٩٨١/٦/٢ .
- ١٥ - ليلى بديع ، جبران القومي ، السيرة ع ١٥ عام ١٩٨١ .



السيرة الذاتية عند نيقولا زيادة

الدكتور نيقولا زيادة علم من أعلام الفكر والثقافة داخل الوطن العربي وخارجه متعدد الاهتمامات والمجالات المعرفية وان كان يجد تخصصه وميدانه الأثير في التاريخ ، كتب ما ينوف على الأربعين كتاباً بالعربية والانجليزية ما بين مؤلف ومترجم ، التقيت به غير مرة في ندوات عقدت على الساحة الاقليمية ، فشدني شبابه المتوثب وقد بلغ من العمر سبعة وثمانين عاماً أمد الله له فيه ، كما شدني حضوره المتميز ، وشخصيته العلمية ، وموسوعية اطلاعه ، وتواضعه الجرم وروحه المتسامحة ، وحين ندبت للحديث عن سيرته الذاتية ما ترددت ، خاصة بعد أن قدمها إليّ هدية أشكره عليها مرتين : مرة لأنها ملأت مكاناً شاغراً في مكتبي وزينته ، ومرة لأنني أنستُ بها يوم قرأتها ، وأفدت وتمتعت ، وحين يعثر المرء في الكتاب الذي بين يديه على المتعة والفائدة فتلك - لعمرى - ميزة كبرى وضالة لهما معاً ، للكتاب ولقارئه .

يقع الكتاب وعنوانه «أيامي - سيرة ذاتية» في مجلدين ضخمين من القطع الكبير جداً ، وكلتا هاتين السمتين : الضخامة والكبر قد تكون ايجابية أو سلبية ، ما يخفف عليّ الأمر فيهما طباعة الكتاب الأنيقة ، وحرفه الواضح ، وورقه الصقيل اللامع ، وتجليده الفاخر وعدد صفحاته التي لا تزيد على الستمئة إلا قليلاً ، واشتراك ثلاث دور للنشر في انتاجه وإخراجه ، وجميعها عوامل تساعد الإنسان على القراءة ، وتغريه بها ، وتحثه عليها .

ومن المعروف أن جنس السيرة الذاتية فن راق لا يكتبه إلا القلة ، ولا يبدع في كتابته إلا القلة من هذه القلة ، وبرغم أنه قديم قدم البشرية ، نشأ أول ما نشأ. منذ أن سطر الإنسان شيئاً من حياته ومعاناته ورغباته وأحاساسيه على الحجر الصوان ، أو الكاغد أو سعف النخيل أو البردى ، فإنه لم يتح لهذا الجنس أن يصبح فناً مستقلاً أولاً ، ولم يتح له أن يأخذ منزلته اللائقة به ثانياً إلا في وقت متأخر ، وحتى اليوم يكاد لا يجد مكانه في أروقة الجامعات وفي كليات الآداب كما تجد بعض الأجناس الشعرية أو النثرية كالرواية أو المسرحية أمكنتها في الدراسة والتحصيل ، ولئن كان السبب يعود في بعض ذلك إلى طغيان هذه الفنون وذيوها واستحابة المتلقين لها ، فإنه يرجع في بعضه الآخر إلى صعوبة السيرة ذاتها كفن هو عند التحليل النهائي جماع كل الفنون ، وجماع كل المعارف الإنسانية قاطبة أيضاً .

اني أدرّس هذا الجنس في جملة ما أدرّس من الأدب الحديث في الجامعة ، وقد رأيتني ألوب على الطريقة التي أحل في ضوئها وأبين ملامح «الأيام» وخصائصها ، هل أطبق عليها المعايير الأكاديمية المتعارفة كالتسمية والتصنيف والتقويم فأخضعها إلى سرير بروكوست ، أو أُلجأ إلى تفكيك بنيتها من الداخل ووصفها في مقولات مركبة تظهر في النهاية وعن طريق المقارنة مبلغ ما تتميز به أو تتفرد من سمات ؟ اهتديت بعد قراءة الكتاب إلى إيثار الطريقة الثانية فهي بها أولى .

تنقسم السيرة إلى ثلاثين فصلاً في ستة أقسام ، الأول وعنوانه فتي حائر يضم ستة فصول ، والثاني وعنوانه في عكا خمسة ،

والثالث في أوروبا ٣٥ - ٣٩ / ١ يضم فصلين وفي أوروبا ٣٥ - ٣٩ / ٢ ثلاثة ، والرابع وعنوانه ثماني سنوات في القدس خمسة ، والخامس «من لندن إلى بنغازي» فصلين ، والسادس وعنوانه في بيروت ستة ، أما الفصل الثلاثون فيُجعل قسماً قائماً بذاته عنوانه «ثلاثة مناسبات» ويحتوي مجموعة حوارات معه أو كلمات عنه وله .

أبدأ تحليلي للنص من هذا التقسيم الذي هو عندي مجرد عطية تيسر وتسهل لانتاج المادة وكتابتها ، ولا علاقة له بفن السيرة ، وما يترأى من تتبع ليس أكثر من يافطة عريضة للعناوين ، صحيح أن العمل يبدأ مع ولادة البطل ١٩٠٧ وربما قبل الولادة وينتهي إلى وقت كتابتها - ١٩٨٧ - ١٩٩٠ أو طباعتها ١٩٩٢ ، إلا أن هذه الأراء لا تعني حركة خطية إلى الأمام ، ففي داخل الأقسام والفصول نعثر على بنية أخرى للنص ، هي البنية الأساس ، تقوم على الحركة اللولبية تقدماً وتراجعاً ، تذكراً واستشرافاً ، وحتى نفهم طبيعة هذه البنية يحسن أن نقف عند أمرين ، أولهما زمان السيرة ومكانها ، وثانيهما أسلوب كتابتها .

في زمان السيرة أو زمان الحدث ، نشاهد أنه يتسع ليشمل قرابة ثمانين عاماً ، وهذا الزمان يضم ثلاثة أنواع من الأزمنة : الزمان الروائي وأقصد به هنا زمان ما قبل ولادة البطل ، أو زمان الاعداد لولادته وما يتصل بذلك من حديث عن الأبوين والجددين والأقرباء ، و زمان الحدث وهو زمان المشاهدة والمعاينة ، وال زمان التذكري أو الاسترجاعي الذي يستدعيه الكاتب بعيد انقضاء زمان الحدث ، أما المكان فهو العالم تقريباً بأسره لأنه يحتوي كل حيز من

الأرض رآه الكاتب أو يجثم بكلكله على الحدث ويصبح وعاء له أو
 إطاراً ، وما يحدد هذا أو ذاك مبلغ الاهتمام أو الأثر أو المعاشية أو
 الوظيفة التي يجب على المكان أن يقوم بها ويؤديها ، وترد العلاقة
 بين الزمان والمكان في السيرة بصورتين احدهما متعاقبة أو متزامنة ،
 وأخرهما متجاورة أو متماكنة ، المصطلحان الأولان خاصان
 بالزمن والمصطلحان التاليان خاصان بالمكان ، وبذلك يرد كل
 منهما بشكل خطي أو تداخلي ، وهذا ما عبرنا عنه بالحركة
 اللولبية، وربما تتضح المفهومات بصورة أكثر جلاء إذا انتقلنا إلى
 الحديث عن أسلوب كتابة السيرة .

أسلوب كتابة السيرة ليس واحداً لا في طريقته ولا في نهجه ،
 ويمكن للدارس المتمعن أن يجد في الأيام ثلاث طرائق أو ثلاثة
 أساليب : أسلوب الوصف المباشر ، ويلجأ إليه الكاتب حين يصف
 الأحداث أو الأشياء أو المراتب وصفاً عياناً يقوم على الرؤية ،
 ويحتل هذا الأسلوب جزءاً لا بأس به من السيرة ولاسيما في قسمها
 الأخير ، وأسلوب التذكر أو الاسترجاع ، ويلجأ إليه في معظم
 السيرة حين يمتح مادته من مذكراته أو يومياته التي دونها أو يستعين
 بذكريته لاسترجاع الأحداث ، وأسلوب التداعي ، أسلوب الشيء
 بالشيء يذكر بأنماطه الثلاثة التداعي عن طريق الزمان أو المكان أو
 الموضوع ، ويذكر ذلك بشكل صريح (إن هذا يذكره بذلك أنظر
 مثلاً ٢٩٩/١ ، ٢٣/٢ - ٢٤) . والأسلوب الرابع والأخير أسلوب
 المقارنة بين المعطيات والأشياء والقيم ليظهر التطور الذي طرأ على
 الملمح المرصود في الزمان أو في المكان ، أو يظهر مبلغ التخالف
 والمدابرة بين المفهومات في البيئات المتعارضة (٢٨٢/٢) وقد يكون

الداعي إلى هذا الأسلوب من المقارنة زيارة قام بها للمكان الواحد في وقتين متباعدين ، أو زيارة قام بها لمكانين متناقضين في وقت متزامن ، وربما الجأه إلى الأسلوب ذاته مشاهد يراها أمامه في التلفاز وهو يكتب بعضاً من السيرة عام ١٩٨٧ فتذكره بمناظر أخرى أو مشاهد مرت عليها أعوام وأعوام (انظر مثلاً ما صرح به في ٢٨٢/٢/١) ، وجميع هذه الطرائق أو الأساليب تتداخل يفرض الموقف اللجوء إلى أحدها دون الآخر ، ويمكن التمييز بينها من خلال الضمائر أو الأفعال أو الأحاسيس ، من غير أن يعني ذلك أنها متعاورة بالضرورة أو المصادفة ، فما يحددها أو يوظفها أو يختارها مبدأ الحرية ذات القصد في الأغلب الأعم .

ما الاطار العام للسيرة ، رؤية ومادة ومنهجاً ، أهو اطار السيرة أم اطار التاريخ ؟ من حيث المبدأ نعترف بأن ثمة تداخلاً بين الاطارين ، فكل سيرة هي تاريخ ، وكل تاريخ هو سيرة أو مجموعة سير ، ولكن لسنا إلى هذا نقصد ، نعيد طرح السؤال بشكل آخر ، هل نعد هذا النص سيرة لصاحبه يقصد من ورائها التركيز على «أناه» يجعلها مركز الدائرة ، أو نعدّها تاريخاً منسقاً للمكان وللزمان ، للأرض وللشعر تعرض الحياة الاجتماعية للوقائع من خلال عيني الكاتب / البطل أو أحاسيسه ؟ ، أنا أميل إلى عدها تاريخاً وثائقياً أكثر من عدها سيرة ، وقد أعفانا الكاتب من عناء البحث عن الجواب مرتين ، مرة حين صرح بأنه لا يكتب سيرة أدبية على اختلاف أنماط هذه السيرة (١٤/٢) ، ومرة حين أشار إلى أن ما يكتبه عبارة عن تاريخ (١٦/٢) أو أيام ورسائل ، وقد لجأ إلى استعمال شكليهما (٢٤٥/١ - ٢٥٢ و ٢٦٢/١ - ٢٣٢

و ١٧٥/٢ - ١٨٠)، أو مجرد تاريخ وثائقي للأحداث (الفصل الثلاثون)، فلنقف عند هذا الإطار التاريخي للمادة نتبين فحواه وفجاجة ومهمته والقصد منه، ومدى النجاح الذي حققه الكاتب باللجوء إليه.

يفرق الرجل بين مفردتين، مفردة التاريخ بالهمز ومفردة التاريخ من دون همز، الأولى يقصرها على تدوين الأحداث، والثانية يعني بها الحركة الدائمة التي تشمل بيان الجذر أو السبب ثم بيان النتائج، ويؤكد غير مرة أهمية هذا التفريق، ثم أهمية التمييز بين سير التاريخ أو سيرته، ولا يستعملها قط وبين حركة التاريخ التي يؤثرها في الاستعمال ليؤكد أولاً أنها لا تتقيد باتجاه واحد، فقد تكون في شتى الاتجاهات، الأمام، اليمين واليسار، الفوق والتحت، وهذا ما عبرنا عنه بالحركة اللولبية (انظر ٢٧٧/٢)، ثم ليؤكد ثانياً التلازم أو الترابط الوثيق بين المكان والبشر من جانب، وبين الحركة ودور الشعب / الجماهير فيها من جانب آخر، يقول: «ان الذين نظروا إلى الدول / الأموية والعباسية مثلاً/ نظروا إلى القضية نظرة سطحية فدارت أحاديثهم حول شخصيات كانت مركز القيادة، ولكنهم نسوا أن هناك جمعاً غفيرة كانت تتحسس أموراً لا تعجبها، وأن هذه الجموع كانت في النهاية وقيد النار ٢٧٨/٢».

هذا الإطار التاريخي بفلسفته ومفهوماته هو الذي حصّن السيرة بأحداثها، وكان وعاء لها، وحين ندعي بأن تخصص الكاتب في التاريخ وفي فهمه لهذا التاريخ قد أثر في نصه الذي ندرسه لانكون مبالغين لأن ما يقصد إليه الرجل من عمله ليس

شكل المادة الذي أخرجت فيه ولا طبيعة الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه وإنما بيان الحركة بتوثيق الترابط بين المكان والبشر ، و آراء التطور والتركيز على المجتمع والناس العاديين ، وليس التركيز على الفرد ، وما يتراءى بعد ذلك كله أو قبله من بروز أحيانا يكون جاثما أو طاغيا لشخصية البطل / الكاتب فلا يعني أكثر من أن هذه الحركة قد رصدت بوساطة الضمير الأول "الأنا" ، ولن يتغير الكثير إذا أصبح هذا الضمير هو الثاني "الهو" .

وفي تصوري أن ما عمق صلة السيرة بالتاريخ - إلى جانب ما ذكرنا - هو احتفاء الكاتب بالوثائق والتوثيق وجداول الاحصائيات (١/٢٤٤) والتفاصيل الكثيرة التي تفتت وحدة الحدث، وإن كان الكاتب يشير إلى أنه عني عكس ذلك بالخطوط العامة (٢/١٤ - ٢٧) والتكرار الذي يرد بشكلين أحدهما يعيد المضمون بثوب مغاير ، وثانيهما يعيده كما هو بمفرداته وتركيباته ، ثم هذه الروح التعليمية التي تريد أن تلقن القارئ معلومات محددة دون أن تدعه يكتشف من نفسه هذه المعلومات ، وأعتقد أن السيرة الناجحة هي تلك التي تخلو من كل هذه الظواهر ، ألم نقل منذ حين أنه لا ينبغي أن يقدم سيرة أدبية تعتمد الترميز والتشويق واللمحة الدالة بقدر ما تهدف إلى أن يقدم سيرة مجتمع وتاريخ حياة .

ويمكن أن تأخذ مثالا واحدا لتبين الفرق بين تناول السيرة وتناول التاريخ للمسألة كثيرا ما رددته طوال كتابه هو القضية الفلسطينية والاستيطان الصهيوني للأرض . لقد تناول الرجل المسألة من جذورها ، وتتبع تطورها وواكب جميع أحداثها وحروبها في مدى ما يقرب من قرن ، وتنبأ بما حدث منذ

العشرينات ، وذكر دوافع الاستيطان وأسبابه ودور الاستعمار الغربي ، الانجليزي والأمريكي في زرع اسرائيل ومساعدتها وتطويرها حتى تحقق حلمها الأسطوري المنشود الذي أنيط بها . في السيرة لا يستطيع الكاتب أن يرصد الموضوع ويعود إليه ويناقش تفاصيله ويحتاج كل حين حتى لو كان جزءا منه أو من سيرته التي يدونها ، فكيف إذا كان الأمر يتجاوز العرض إلى التحليل ، والتجريد إلى الوقائع ، والتلميح إلى الأرقام ، والتركيز إلى الانتشار ، والبنية المتناسكة إلى انعدامها أو تخلخلها ، وبخلاف ذلك التاريخ .

مامصادر كتابة السيرة الذاتية / التاريخ عند نيقولا زيادة ؟ انها في حساباني المصادر الآتية (أنظر ٢٨٠/٢) التعرف المباشر أو الاكتشاف الذاتي ، وهذا المصدر يغطي جميع الأمكنة التي زارها أو عاش فيها وسعى إليها . يقول : " سرت على الأقدام في المنطقة كلها أكتشفها وأتعرّفها ، كنت ألصق أذني بالأرض ، كي أسمع نبض الحياة فيها ٢-٢٩٨ و ٢٩٩ / " . ثم القراءة والتقصي وجمع المعلومات ، ويغطي هذا المصدر الفجوات التي يعثر عليها بين الحين والحين ، بين مارأى وماسمع ومافترض ، وهو مصدر متمم للأول لأن الانسان بحكم واقعه وتجربته المحدودة لابد أن يعتمد على الآخرين وعلى كتاباتهم ، ويحاول أن يستنطق ماخلفوه ، المصدر الثالث هو المذكرات أو اليوميات التي دونها ، وهو مصدر مفترض يحس به المتلقي ولايلمسه ، فمن غير المعقول أن يكتب من الذاكرة هذا التاريخ الممتد ، وقد نيف على الثمانين دون أن تكون بين يديه وثائق ومدونات ، والمصدر الأخير هو الناس ذواتهم الذين التقاهم وعاش بين ظهرانيهم وعاشرهم طلابا وأساتذة وباحثين وناسا

عادين ، وماحكوه له من تجارب ومعارف وآراء ووجهات نظر ، وهذا المصدر عندي من أهم المصادر لأنه يؤيد فهم الرجل للتاريخ من أنه حركة يعمل على صنعها المكان والبشر .

ولنا أن نتساءل هنا سؤالين أحدهما يتعلق بلغة السيرة وثانيهما يتعلق بعنصر التوثيق المفترض في السيرة . اجابة السؤال الأول مضمنة في اقرار الكاتب أنه لا يكتب سيرة أدبية ، ولا يعني باللغة الرصينة بقدر ما يعني باللغة الرخوة (١٢/٢) ، ثم بهذه اللغة التي صيغ منها النص ، وهي أقرب إلى جفاف العلم والتاريخ وتحديداتهما منها إلى شعرية الفن وأناقة التعبير وتخيلية الصور التي يستوجبها جنس السيرة ، أما عن عنصر التشويق فانه غير متوفر إذا تنازلت عن هذا الفهم لتقصره على محبة المعرفة .

وفي اعتقادي ان الاشكالية الأساسية في اللغة والتوثيق نابعة من كون "الأنا" الروائية - ان صح الاستعمال - ترتبط بالرؤية ولا ترتبط بالحدث ، ولو فعلت ذلك وكانت الفاعلة والمنفعله وليست الراصد فحسب لكانت أكثر درامية ، وبالتالي أضحى العمل أبعد تأثيرا وتشويقا .

في السيرة الذاتية أو الأدبية الفائقة بعامة نعثر على عنصر هام تكاد لا تخلو منه واحدة ، هو عنصر التحدي أو الرفض أو الاحتجاج أو التوتر ، سم ذلك ما شئت مادامت جميع هذه التسميات تعني مقابلة بين طرفين ، وصراعا بين جبهتين ، وتمردا على قيم ومعايير يصنع في النهاية توترا في ذات الشخصية وفي حدثها هو أقرب مايكون إلى جوهر الدراما في الرؤية والحركة

والتمثل ، وحتى نفهم هذا العنصر يمكن أن نقارن بين غمطين من السير أو لهما يضم سيرة جبران لنعيمة أو الأيام لطله حسين ، وثانيهما يضم سيرة حياتي لأحمد أمين أو أنا للعقاد ، النمط الأول الاحتجاج فيه واضح على شتى الصعد ، والنمط الثاني الاحتجاج فيه غائب أو مغيب على شتى الصعد ، ومن هنا عاشت الأيام في ذهن الناس وأحاسيسهم ، ولم تخلف حياتي أي أثر لصاحبها في روعهم ، أين هذا العنصر في السيرة الذاتية ليقولا زيادة ؟ أعتقد بأنه موجود ولكنه بارد أو باهت أو منطفيء ، أو غير صارم ، فالخبرة التي عاشها الفتى في القسم الأول هي رسيس هذا الاحتجاج ، والتقبل الهادي أو الرفض لما جاء من وقائع وأحداث في القسم الثالث بشطريه هو شيء منه وملح من ملامحه ، والمعركة الجوية التي استعرت في ضميره أثناء حديثه المتكرر عن اليهود وفلسطين والقدس ، وحياته المتوترة في بيروت - القسم الأخير - ودموعه الصيبة الهتون التي ذرفها في النهاية على ماحلّ بالوطن ، الأرض والتراب والبشر هي - في رأيي - مظاهر من مظاهره ، ولكنها تبقى هادئة باردة في الداخل أكثر من بروزها إلى الخارج .

مايشدك في هذه السيرة أمور عديدة ، سأذكر منها ماأثر في ، واستفز مشاعري ، انه شخصية الكاتب العلمية والانسانية ، هذه الشخصية التي تتجلى في كل صفحة أو سطر من صفحاتها ، وبغض النظر عن معرفتي بالرجل فان مارشح من شمائله إلى السيرة ينبئ بالروح الانسانية التي تشيع في كل انحاءها ، انها روح المحبة والتواضع والتسامح والانفتاح والسمو الرواقي النبيل ، والايمان الذي لايتزعزع بالحرية والديموقراطية والتعددية وكل

مايشد الانسان إلى أخيه الانسان بعيدا عن عرقه أو فكره أو جنسه أو دينه أو لغته ، صحيح أن الرجل "متعصب" للغته وتراثه وقيم الشرق الأخلاقية ، وهذا في حد ذاته فآل خير ، الا أن ذلك لايتعارض لديه مع عالميته أو انسانيته بقدر ما يعبر عن خصوصية مجتمع ثقافي له أصالته وهويته المتميزتان .

ونرجع لنقول ان السيرة فن قديم تنوع في أشكاله وأنماطه عبر تطوره حتى أضحي ضروريا بعضها ينتمي إلى الأدب ، وبعضها ينتمي إلى التاريخ ، بعضها يوصف بالعام ، وبعضها يوصف بالخاص ، بعضها يركن إلى العلمية وبعضها يركن إلى القصصية ، ووجهات النظر حول هذه الأنماط في تعارضها أو تقاربها كبير جدا، وتحتل السيرة الذاتية من بين جميع الضروب والأنواع قمتها في الخصوصية وفي البنية الفنية ، وأهم ما في الخصوصية المعاناة والصدق والتعري وعمق التحليل النفسي وعملية التطهير ، كما أن أهم ما في البنية الفنية الاختيار والابعاد والنمو والتماسك ، وإذا كان الكاتب كما أشرنا قد أبعداها عن ملمحيها هذين ، ملمح الخصوصية وملمح البنية الفنية ، وماالوصف الذي وضع على غلافها من أنها تعتمد مبدأ التعرية كما تعتمد مبدأ الكشف الا وصف مضلل لأن التعرية كالكشف كانا ثانويين وباهتين .

ولعلنا نستطيع أن نضع في ضوء قراءتنا لنص أيامي شبه مفتاح أو قانون هام وجوهري لتمييز بين السيرة الذاتية والفنية والسيرة الذاتية التاريخية قوامه المقولة التالية : انه كلما احتفت السيرة بالفرد وأحاسيسه ومكابدته للحياة وفصلته عن مجتمعه ، ونظرت إليه نظرة مستقلة وهنت علاقتها بالتاريخ وقويت علاقتها بالأدب

أو الفن بوصفه حالة فردية ، وكلما نظرت إليه في نطاق علاقته بالمجتمع ، وعرضت مواقفه وآراءه ووجهات نظره متصلة بالأحداث العامة حققت غاية تاريخية ، وليس من شك في أن سيرة الرجل بعد كل ما بيناه أدخل في باب السيرة الذاتية التاريخية منها في باب السيرة الذاتية الأدبية ، يقول : " لقد التفت منذ وقت إلى العلاقة المتينة والعضوية بين الأرض والانسان ، الانسان على اختلاف أصنافه ، ان أهمية الوعاء الذي يتم فيه الخلق الحضاري لاتقل عن أهمية هذا الخلق نفسه ٢٩٥/٢ " ، وليس ذلك بضائره ، لاهو ولانصه الكتابي مادام هدفه الانسان العام .

حقا لقد أبدع الدكتور نيقولا زيادة أيما ابداع في مجال تخصصه / التاريخ ، رؤية وتفسيرا ، فقدم سيرة وثائقية اجتماعية يتلامح فيها الفرد من خلال المجموع ، يلتحم به ، يذوب وينصهر ، ويعاني الاثنان معا هم التطور وهم التغيير ، ويكابدان حتى النخاع أزمة الوجود الحضاري وولادته ، في انتظار فجر جديد لمجتمع جديد .

نظرية الأجناس الأدبية

وتقنيات القصة القصيرة المعاصرة في سورية

تحديدات أولية :

المسألة التي أود أن أعرضها في هذه الدراسة هي علاقة القصة القصيرة كجنس أدبي بسائر الأجناس الأدبية - النثرية والشعرية - والفنون غير الأدبية أيضاً كالرسم والنحت والسينما ، ومبادلات التأثير والتأثير أولاً ، ثم علاقتها ثانياً كنص سردي بتقنياتها الخاصة ، أو تقاليدها التي أصلت لها ، أو أريد لها أن تتميز بها كجنس أدبي قائم بذاته عبر تاريخ تطورها .

إن نظرية الأجناس قضية مفهومية ، وقضية اشكالية معاً ، وهي في كلا الحالين أو بسببهما ترتبط بالأبعاد المعرفية والحضارية والثقافية وبالآذواق وتطورات الفنون ، مثلما ترتبط بالزمان والمكان والبيئة والعصر والناس ولغة الخطاب والمتلقين ، ولايستطيع أي دارس أن يغفل ذلك كله حين يريد أن يتحدث عن نظرية الأجناس بعامة ، أو نظرية القصة القصيرة بخاصة .

ويمكن للمرء - بادئ ذي بدء - أن ينظر إلى الموضوع على مستويين المستوى الأفقي الذي ينصرف إلى تتبع الموقف ازاء نظرية الأجناس في حدودها المغلقة والمفتوحة . والمستوى الشاقولي الذي ينصرف إلى تتبع تقنيات هذا الجنس في معالمه المتلاحمة والمتطورة .

في مجال الأجناس الأدبية مرت النظرية بثلاث مراحل ...
 المرحلة الكلاسيكية التي صنفت الفنون إلى أنواع كبرى وأنواع
 صغرى ، لاتتلاقى ولا تتداخل ، كل نوع له سماته وخصائصه التي
 يتميز بها ، وأدواته ومواده التي يبنى بواسطتها عالمه الأدبي أو متنه .
 والمرحلة الرومانسية وما أعقبها من مدارس والتي حاولت في معظمها
 أن تتجاوز النظرة الأولى إلى نوع من التداخل أو التشابك في حدود
 الموضوعات والمصادر والمواد الخام دون الأدوات أو الوسائل .
 والمرحلة الحديثة التي رفض معظم أصحابها نظرية الأجناس جملة
 وتفصيلاً طارحين وجهة نظر جديدة تتجاوز الأجناس المنفصلة إلى
 المتون المتصلة التي لاتنتمي إلا إلى جنس الأدب .

ولعلنا نذكر في أدبنا الحديث انقسامه الحاد في مرحلة من
 مراحلها إلى شعر يقابله نثر أولاً ، ثم إلى شعر يداخله نثر ، أو نثر
 يداخله شعر فما سمي بالشعر المنثور ثانياً ، ثم إلى قسيم ثالث لاهو
 بالشعر ولاهو بالنثر ولاهو حاصل جمعهما معا لأنه لايتطور عنهما
 ولا يتأسل ، وسمي بقصيدة النثر ، ثم رابعاً ماتلا قصيدة النثر فيما
 أطلق عليه بنص الكتابة أو النص المكتوب الذي يقع خارج دائرة
 الأجناس بأطرها التجريدية والتصنيفية ومعاييرها الصارمة ، ويقوم
 أو يقعد من داخل بنيته كنص ابداعى لامن خارجها كنوع أدبي
 ينتمي إلى جنس مسبق الصنع .

أمّا في مجال نظرية القصة القصيرة فقد مرت هي الأخرى
 برغم حداثة النسبية في ثلاث وأكاد أزعم في أربع مراحل زمنية
 وفنية ... أقول زمنية لأنها أتت متعاقبة ، وأقول فنية لأن تقنياتها
 الأدبية المتطورة قد تتزامن وهي :

أولاً - مرحلة التأسيس أو ماقبل القصة القصيرة فنياً ، وهي المرحلة التي حاولت فيها أن توصل لجنسها ملامحه المتميزة بعيداً عن علاقته التي تشترك معه في عملية القص أو السرد من مثل الحكاية والمقامة والمقالة والرواية ، وتختلف هذه المرحلة زمانياً من مكان إلى مكان تبعاً لقوة المؤثرات الوافدة والتراثية من جانب وحركة الإبداع من جانب آخر . (في سورية مثلاً امتدت هذه المرحلة من بداية الثلث الأخير من القرن الماضي حتى بداية الثلث الثاني من هذا القرن) .

ثانياً - مرحلة القصة القصيرة التقليدية بمعالمها المعروفة كالسرد التتابعي وولادة الحدث ونموه والذروة والحبكة والحل أو الخاتمة ، وسماتها الفنية القائمة على الحجم والتركيز والاقتصاد ووحدة الأثر أو الانطباع ولحظة التنوير ، وامتدت هذه المرحلة من منتصف الثلاثينات مع ولادة المجتمع السوري الحديث حتى بداية ستينات هذا القرن تقريباً ، وما تزال بعض نصوصها تنتج على الساحة مركزة مرة على المجتمع وأخرى على تفصيلات الواقع أو عكسه عكساً فنياً ، ومرة ثالثة على البطل أو الشخصية .

ثالثاً - المرحلة الثالثة أعقبت ذلك في عقدي الستينات والسبعينات ، وربما منتصف الثمانينات ، وسأسميها بمرحلة القصة الحديثة ، وعني فيها أصحابها بتقنيات مغايرة لتقنيات القصة القصيرة الكلاسيكية وتأتي في مقدمتها تقنيات الحساسية الجديدة ، والمونولوج الداخلي ، كسر الزمن وتداخله ، كسر النمطية ، تفتيت الحدث والشخصية ، البعثرة والجمع ، حضور الحلم ، اللغة الخاصة بجنس القصة .

رابعاً - المرحلة الرابعة وسأسميها بالمعاصرة أو الأحداث ، بدأت في منتصف الثمانينات وماتزال جنينية ترهص بمؤشرات لما يمكن أن تكون عليه هذه التقنيات لدى الجيل الشاب الآن أو في المستقبل ، وأهم هذه التقنيات الإفادة من تقنيات القصة الحديثة وتطويرها أو تجاوزها إلى حساسية أحدث ، وهذا يشمل تجاوز الكتابة اليقينية الايديولوجية إلى الكتابة المعرفية التساؤلية ، وتجاوز السرد الخارجي إلى آليات السرد الداخلي وتعميق الصلة بجوانبه الانسان ، والرؤية بعين الباطن أو الخدس ، تقطير النص وتركيزه وتسويغه وحلول اللون محل الشخصية ، واللغة محل السرد والحكي ، والتشظي محل وحدة الأثر ، وبعض هذا التقنيات - كما قلت موجودة من قبل - إلا أنها هنا صارت أساسية في بنية النص وتكوينه .

وقد تبين التقنيات لدى بعض كتاب المرحلتين الأخيرتين مرحلة القصة الحديثة ومرحلة القصة المعاصرة المكتملة والشابة يمكن أن نختار للتمثيل على نماذج القصة الأعمال الآتية :

١ - مجموعة فاضل السباعي «حزن حتى الموت» صدرت عام ١٩٧٥ ، وتقارن بمجموعته الأولى «الشوق واللقاء» صدرت عام ١٩٥٨ .

٢ - مجموعة ياسين رفاعية «الرجال الخطرون» صدرت عام ١٩٧٩ ، وتقارن بمجموعته الأولى «الحزن في كل مكان» صدرت عام ١٩٦٠ .

٣ - مجموعة زكريا تامر «نداء نوح» صدرت عام ١٩٩٣ ، وتقارن بمجموعته الأولى «سهيل الجواد الأبيض» صدرت عام ١٩٦٠ .

أما القصة القصيرة المعاصرة المكتملة أو الشابة فيمكن أن نختار للتمثيل على تقنياتها عدة كتاب ترجع تجاربهم ما بين النضج

وما بين المحاولات التي تنبئ عن مستقبل لأصحابها مرموق وموطئ
قدم راسخة في مجال القصة القصيرة من هؤلاء الكتاب :

- ١ - محمود موعدي في مجموعته «فحيح المرايا» صدرت عام ١٩٩٠ .
- ٢ - حسن حميد في مجموعته «قرنفل أحمر لأجلها» صدرت عام ١٩٩٠ .
- ٣ - نضال الصالح في مجموعته «مكابدات يقظان البوصيري» صدرت عام ١٩٩٠ .

٤ - نجم الدين السمان في مجموعته «الأنفاس الأخيرة لعريس» صدرت عام ١٩٩٠ .

٥ - عبد الحليم يوسف في مجموعته «الرجل الحامل» صدرت عام ١٩٩١ .
للمقارنة بين لغة الأديب الواحد الذي يكتب القصة والقصيدة معاً في محور لغة
القصة الشعرية أو القصة القصيرة يمكن أن نختار :

- ١ - شوقي بغدادى في ديوانه الشعري «رؤيا يوحنا الدمشقي» صدر ١٩٩٢ ، وفي
مجموعته القصصية «مهنة اسمها الحلم» صدرت عام ١٩٨٨ .
- ٢ - محمود علي السعيد في ديوانه الشعري «افتحوا شفة المسدس» صدر عام
١٩٩١ ، وفي مجموعته «القصة» صدرت عام ١٩٨٨ .

هذه المجموعات على اختلافها الحديثة والمعاصرة يمكن أن
تدرس من خلال نظرية الأجناس الأدبية عامة ونظرية القصة
القصيرة خاصة للوقوف على مدى التداخل والتميز ومبادلات التأثير
والتأثير بين جنس القصة وسائر الأجناس والفنون الأدبية وغير
الأدبية وفق المحاور الآتية :

أولاً - مؤثرات الفن السابع - السينما - في سائر الفنون
الأدبية ، ومن جملتها القصة ، ويبدو ذلك جلياً في عملية المونتاج -
عملية القطع والوصل - وعملية الكولاج - عملية الالتصاق - ،

وكذلك في زوايا الرؤية والالتقاط والتكبير والتصغير والبعد والقرب.

ثانياً - مؤثرات الرواية .. ثمة وهم وقر في الأذهان موداه أن القصة القصيرة أقرب ما تكون إلى الرواية لاشتراكهما في عنصر الحكيم ، وأن الفارق بينهما ليس أكثر من فارق كمي ، وكل مبدع الآن يكتب النوعين وكذلك كل ناقد لهما يرى عكس القضية ، إنهما جنسان مختلفان اختلافاً كبيراً في الطبيعة والشروط والرؤية وطرائق المعالجة والتقنيات ، ومع ذلك فالصلة بينهما ومبادلات التأثير قائمة ومائلة ، حسبنا أن نذكر أثر الجنس (الأطول في الجنس الأقصر) فيما يتعلق بمفهوم اللوحة والمشهد والسرد وسبل تناولها ، ويمكن أن تتم مقارنة ممتعة بين (المشهدية) فيهما وسبل عرضها وزوايا هذا العرض .

ثالثاً - مؤثرات المسرح .. وضع الجنس القصصي القصير في دائرة الأجناس الأدبية بين جنس القصيدة الشعرية وجنس المسرح ، وعندني أن الصلة بين هذه الأجناس الثلاثة ما تزال قائمة وقوية ، وإذا كان النقد التقليدي قد لاحظ في إطار العلاقة بين تقنيات المسرحية والقصة حاجة النوعين إلى تماسك البنية وأحكامها وقفلة الختام أو ستارة النهاية فإن النقد الحديث يلاحظ اقترابهما أكثر في ملامح التوتر والصراع ودرامية الموقف والحدث ، وفي الحوار والحركة ... وجميع هذه المفردات - كما نرى - مأخوذة من معجم المصطلحات المسرحية .

رابعاً - مؤثرات الفنون التشكيلية (الرسم والنحت والعمارة).

تشترك هذه الفنون الثلاثة في تجسيد المجرد وإبرازه للعيان بصورة بصرية ملموسة تعتمد التشكيل الناتج الحسي والعضوي ، وتميل معظم النصوص القصصية المعاصرة نحو هذا التشكيل المرئي حتى أصبحت القيمة البصرية واللمسية لمادة المتن قاعدة جمالية تتحول في نطاقها الصور من «مرئية» إلى «منظورة» تتبادل فيها المواقع ، فيحل «الملموس» محل «الرؤية» ، ويحل «القبض» على الأشياء محل «اليد» محل «انعام النظر» بعين الحس أو الحدس .

خامساً - مؤثرات الأنماط التراثية . في القصة القصيرة المعاصرة كما في الرواية يفكك التراث على اختلاف أنماطه وتجلياته ومأثوراته ... الحكايات الشعبية والسير والملاحم والأساطير والمظاهر الدينية ، ويعاد تركيبه في بنية المتن في «تناس» وظيفي يأخذ إحدى طريقتين طريقة الامتصاص وطريقة الانتشار ، وفي كلتا الطريقتين ينجح الجنس القصصي في إعادة اللحمة بالتراث وتأكيد استمراره مرة ، وفي إعادة صياغته وجعله جزءاً من الواقع المعيش والفني مرة أخرى .

سادساً - مؤثرات المدارس الفنية وتيارات الأدب . وتختلط وتتناغم في القصة المعاصرة مختلف مؤثرات المدارس الفنية والأدبية ، ولئن كنا من قبل نستطيع أن نصنف هذه القصة أو تلك تحت عنوان الرومانسية أو الواقعية أو الاجتماعية أو التاريخية ... فمن الصعوبة بمكان الآن أن نفعل ذلك ، ففي كل نص تتداخل الرومانسية مع الاجتماعية ، والسريالية مع الصوفية ، والواقعية مع ما فوقها أو تحتها ، والتجريدية مع المتعين والمتجسد ليتألف من

الجميع نص كتابي متشابك الخيوط ، متناسج اللحمة والسدى ، لا يمكن أن نفرزه ، ونرده إلى مصدره الأصيل .

سابعاً - دور القارئ في إعادة تشكيل النص . لقارئ النص الحديث الدور الأكبر في إعادة إنتاج المتن ، فبعد غياب المؤلف أو تغيبه احتل المتلقي بصفته المخاطب الموجه إليه الكلام مكانه ، وأضحى من حقه أن يقرأ الرسالة ، يفككها ويحللها ويركبها ويعيد تشكيلها بتأويلات شتى متعددة ، وهو دور للقارئ أو مكان لم يكن له من قبل .

إذا كان الحيز الزماني والمكاني المتاح للحديث في مثل هذا الموضوع ضيقاً لا يتسع لامتداده ، ولا يتناسب مع وفرة مكوناته ومسارها - فإني مضطر للوقوف عند أحد محاوره وقفة متمهلة لأجلي المراد ، وأبين مبلغ ما يكتنف عناصره من تشابك ومن تعقد ، وسأختار محور اللغة لأتملى علاقتها بشعرية السرد من جهة ، وبشعرية النص الشعري من جهة أخرى ، بصفتهما نوعين ينتميان إلى جنسين قيل إنهما مختلفان في حقل نظرية الأدب ، أعني جنس القصة وجنس الشعر .

لنقرأ هذه النصوص الأربعة التي كتبها قاصان وشاعر يكتب الشعر كما يكتب القصة الومضة ، وردت أسماؤهم في القائمة السابقة :

يقول الدكتور محمود موعد في مقدمة قصته «فحيح المرايا» التي أخذت المجموعة عنوانها منها : «أذكر أنني كنت نائماً أحلم ، أذكر بحراً عميقاً ، مياهه رمادية ، أذكر شاطئاً رملياً ، رجلاي

تتقدمان بصعوبة في الرمل ، نوارس تبحث ، متزاعقة عن شيء ما في طيرانها ، الجو ثقيل ، الآفاق مسدودة ، البحر يدعوني إلى الأعماق ، إلى الأسوار السفلى ، وأنا مسرّح ، ارفع رجلي أتقدم صوب البحر ، والبحر يدعوني ، أدخل في الماء ، يرتفع الماء إذ أدخل ، البحر يدخل في ، والأعماق تدعوني ، النوارس ما تزال تصرخ ، باحثة عن شيء ما في الهواء الثقيل ، قدماي تنزلقان ، تضطربان في الفراغ المفاجئ ، أهم بالاستسلام للتيار ، يأخذني بعيداً ، عميقاً إلى الأسرار السفلى ، فيرن جرس الهاتف ، ربما كان يرن من زمن بعيد ، يقذفني الرنين المفاجئ خارج السرير ، يتواصل الرنين حاداً كشفرات تمزق خدر الحلم ، أحاول أن أنفص عن عيني الشاطئ والنوارس والآفاق والماء الزلق الذي يدعوني ، أمسك بالسماعة ، فيتصل الصمت بأنفاس إنسان على الطرف الآخر من السلك ، الأنفاس تنهدات طويلة ، أنين متصل ، فنشيج ، ففحيح مرعب ، أنت قتلتني ، أنت قتلت .. أنت قتلت ...» .

ويكتب القاص نضال الصالح في استهلال قصة «بين يدي ايزيس» ، «"يارع" الذي في الأعالي ، أيها المنقطع النظر في صفاته / المتهادي في مركبته النورانية / يا سيد طيبة المشرق ، ولا أحد يشرق عليك ، أيها البار برعيتي ، الرؤوف الرحيم حين ينادي / المنجي الخائف من الظلم / باسمك الذي تقدس ، نرفع إليك قلوبنا / فأفرض يا "رع" نورك العلوي فيها) .

ولم أكد أرد حتى زلزلتني رعدة مباغتة .. أحسست بأن الأرض تميد بي ، ثم تتصدع ، ثم تنشق عن قامة من الضوء ، كان كلما ازداد توهجاً شف وجه امرأة أعرفها ، رأيتها مرة

كإمضاة الحلم ، ثم اختفت .. رددت مرغماً وأنا أغتسل بالفتنة
الفائضة من الوجه المشع أمامي ... «سلام عليك يا ايزيس حتى
آخر الدهر» .

ويقول الشاعر محمود علي السعيد في نموذجين من نماذجه
القصصية القصيرة جداً التي عد بها رائداً في هذا الطراز من طرز
السرد :

الأول بعنوان «قرص عباد الشمس» :

«القمر على قارعة الصمت مطوق بالعشق ، وفؤاد حمادي
بقبلات حارة يسقط سنبل البحر الزرقاء حبة حبة تمسح وجوه
الصخرة الخماسية التشكيل ، وهو يهمس لمساحات العصفير
بصمت سديمي في طقس من البساطة والسحر والطمأنينة . كانت
سعاد الطفلة الفلسطينية العاشقة كقرص عباد الشمس تسبح بفراصة
في حوض الوطن المكتظ بسمك القرش ، وهي تغني بلهجتها الريفية
للطيور ، وتظاهرة البراعم الصباحية تشق طريقها بفرح صاخب ،
وقد تجعدت كقطرات الشمع الأحمر على جنزير الدبابة» .

والثاني بعنوان «اللؤلؤة» .

«في صحن داره الصغيرة يستيقظ خالد القاضي قبل زقزقة
العصفير ، يمشط أغصان شجرة الزيتون الوحيدة من أعشاش قطع
الأقمشة المشبعة بهباب المداخن وغبار العربات بأصابع نحيلة تفتقر
إلى حرارة النسغ الدموي ، تقيم سدا من الأسمنت أمام تدفق قنوات
القلب ، وهو يتسلق مرتفعات حلم اليقظة السديمي بفصوله

السندسية ، فلسطين ، قطار العودة ، الليمونة التي تنبض كقرص الشمس ، عربات الطين المسافرة ، سهيل المطلق ، قصصات أوراق الصغار ، ليفيق على نقرات الحلم البلوري يصرخ من أعماق جمجمته ، وهو يسطر على السبورة بقطعة من الطباشير البيضاء حكمة اليوم «الطفل هو الديكتاتور الوحيد الذي لا يسعى أحد إلى إسقاطه» ، يستقل بعدها في ركن قصي من المكان ، وقطع الدمع تقصف البرية السمراء بحبات من البرد الصيفي .

إن أول ما يجب علينا أن نقرره أن حقل الأدب بما فيه حقل السرديات الذي تنتمي إليه النصوص حقل لغوي بالدرجة الأولى ، أي حقل يتوسل بالعلامات التي تشكل شريطه والتي يمكن فرزها في الوقت ذاته عن سائر المكونات الأخرى التي تصنع بنية الحقل .

وفي هذا الشريط اللغوي نبدأ بإطاره الذي تتنفس فيه وحدات التعبير وتتخلق ، وهو في النص الأول إطار الفانتازيا واللاشعور البدئي الداخلي ، وفي النص الثاني إطار الأسطورة وعالم التعاويذ والابتهالات ، وفي النص الثالث إطار حلم اليقظة وفضاء الاستشراق ، ومما يناسب هذا الإطار على اختلافه انزياح الوحدات إلى هذه الدرجة أو تلك عن طرائق استخدامها المعجمي المحدد في درجة الصفر لتصبح بالترميز والأسطورة والتصوير وسائل حرة غير مباشرة للإيحاء والتشظي وتفجير الدلالات ، وكلما كانت وحدات التعبير أكثر ايغالا في استغلال هذه الوسائل كانت أكثر توتراً وإشعاعاً ونشراً للأياء والظلال . في ضوء ذلك نستطيع أن نميز بين نوعين من الخطاب السردية : نوع يتلبس بالمعنى مهما حاول أن يبتعد عنه ، ونوع آخر يتلبس بالدلالة على حساب

المعنى، الأول يمثل النصان الأخيران ، والثاني يمثل النصان الأولان ، وكل من الخطابين لاعم اطاره ، والفرق بينهما على أساس المعنى والدلالة هنا واضح وواجب ، فالمعنى نخلص إليه وحيداً محدداً إذ نضع يدنا عليه ، والدلالة فيض متكرر متعدد لا يمكن أن نوقفه ولا أن نشكله ، الأول يرتبط باشكالية الابداع ، والثاني يرتبط باشكالية القراءة ومستويات التلقي .

بعد إطار النص /بداية الشريط ندخل في عمقه ، وفي تفكيك مكونات هذا العمق فنلاحظ نمطين من المفردات ، ونمطين من التركيب النحوي ونمطين من صياغة الزمان ونمطين من الذاتية ولعبة التضاد ونمطين من الايقاع ونمطين من لحظة الاكتشاف والادهاش وتقنية التفتيت .

- وفي نمط المفردات المستعملة يبرز اتكاء النص الأول على الأفعال والمضارعة منها خاصة ، وبرغم أن الحالة حالة تذكّر فإن الحدث يشد إلى الحاضر ويرى من خلاله زمانه وكأنه ماثل الآن ، والمضارع تعبير عن الحركة ككل الأفعال إلا أنها حركة تبدو مشهدية قائمة أمام نواظرنا . أما النص الثاني فقد غلبت عليه الصفات والنعوت ، وكلتاها سمة لازمة للموصوف ومتعينة فيه وثابتة ، وهي أصلح ما تكون لخطاب الدعاء ، خطاب النجوى في الشعرية والرؤيا حيث الكل في واحد تتماهى عبره الأشياء والظلال . وجاء النصان الأخيران ليجمعاً في بنيتهما السردية بين النمطين من المفردات ، والأفعال والصفات ، الحركة والثبات ، وإن هيمن الأول عليهما بسبب الحكاية .

- التركيب اللغوي يترجح بين النمط النحوي والنمط الشعري ، أقصد يترجح بين التراتب والتغاير ، الأول نتملاه في النصين الأخيرين حيث الأصول تأتي أولاً تتبعها الملحقات ، والثاني نتملاه في النصين الأولين حيث الملحقات تأتي أولاً تتبعها الأصول، وإذا كان علم المعاني العربي يفسر نظرية التقديم والتأخير وفق مبدأ الاهتمام فإن علم الأسلوب الحديث يفسر ذلك وفق مبدأ الانحراف الوظيفي أو خلخلة التعبير من أجل هدف ، وليس ذلك الهدف عند التحليل الأخير إلا عكساً لعنصرين يحكمان الظاهرة : التوتر والاهتمام .

- الزمان في النصوص مختلف ، الأول يستمد مشروعيته من زمان السرد ، أو الزمان الفني ، والثاني يستمد مشروعيته من جزئه الأول من زمان النجوى . وهو زمان مقتطع للاستزواح ، وفي جزئه الثاني من زمن الحكاية وهو زمان صاعد ، والنصان الأخيران يغلب عليهما زمان القص في شكله المتعاقب مرة والقافر الوائب فوق الفجوات أخرى ، ولذلك يستمد مشروعيته من الحكاية ذاتها ، وكل هذه الأزمان تحسب خارج الزمن (الميقاتي) لأنها تنداح في زمان أكبر وأوسع وأشمل هو الزمان النفسي .

- تظهر الذاتية في النصين الأولين أكثر من بروزها في النصين الأخيرين، وتلعب الضمائر المستعملة للتعبير لعبتها في هذا الصدد، فالضمير الأول ، وهو قناع لشخصية الكاتب - يطغى عليهما ويحكم آلياتهما، في حين يطغى على النصين الأخيرين ضمير الهو، وهو أيضاً قناع . والفرق بين الطريقتين واضحة ، وفي الطريقة الذاتية يتمهى الكاتب والسارد والضمير في شخص واحد هو

الرائي / الشاهد ، أما في الطريقة الموضوعية الثانية فتشعر بفصل
بين شخصية الكاتب والسارد والضمير ، وقد يشترك
أحدهما أو أكثر في الرؤية إلا أن التمييز يظل قائماً ، وفي لعبة
الضمائر هذه / لعبة الرواة الخارجيين والداخليين ، المضميرين
والمعلنين لابد من الحذر حتى نبعد امرين كلاهما ضار بعملية
التحليل أحدهما التداخل بين الضمير وصاحبه ، وثانيهما
التداخل بين أنماط الرواة .

- إيقاع النصوص نمطان أولهما الإيقاع اللاهث السريع الذي يبدو
متلاحماً في النصين الأولين حيث الجمل قصيرة يأخذ بعضها
برقاب بعض ، والزمان - كما قلنا - صاعد وهابط ، متوتر
ومنكسر ، وثانيهما الإيقاع البطيء الذي يظهر في الجمل الطويلة
الممتدة ، والزمان متعاقب يهمل الفجوات حتى كأنه متزامن ،
وهذا التحليل لنمط إيقاع لا يحمل أي حكم من أحكام القيمة
التفاضلية بقدر ما يحمل توصيفاً لنمط الإيقاع الذي ينسجم مع
بقية العناصر التي صنعت النصوص ومنحتها هويتها .

- تقود الظواهر السابقة في أنماط المكونات النصية إلى هذا النمط
الأخير في آلية التعبير ، وهو الاكتشاف والادهاش من جهة
وتقنية التفتيت - تفتيت الحدث والزمان - من جهة أخرى ،
فإذا كان النص الأول يعنى بالادهاش والنصان الأخيران يحتفلان
بالاكتشاف / الكشف فإن النص الثاني يجمع بينهما ، يجمع بين
الادهاش في جزئه الأول وبين الكشف في جزئه الثاني ، ومن ثم
يظل هذان المحوران هما السائدان فيه بشكل متداخل / متواز
حتى النهاية .

من ناحية التفتيت نلاحظ أن جميع النصوص لا تصل فيه إلى الذروة بالمعنى الدقيق لمفهوم التفتيت ، ولكننا نستطيع أن نميز اتجاهين منه على الأقل : اتجاه الكسر كما هو في النصين الأولين ، واتجاه القفز كما هو في النصين الآخرين . وفي تقنية الكسر يتردد الحدث والزمن بين الغياب والحضور ، وبين الداخل والخارج ، وفي تقنية القفز تطوى المسافات الميثة ليركز على ما هو هام في بنية الحكاية ، ولئن كان هذا التباين بين النمطين يعزى إلى الطريقة التي ينهجها كل أديب فإنه يعزى من طرف آخر إلى اختلاف التقنية بين طرازين من طرز الكتابة السردية ، أحدهما هو جنس القصة القصيرة ، وثانيهما هو جنس القصة القصيرة جداً ، وما كانت هذه ولن تكون اختصاراً للأولى وتكثيفاً ، بل هي في كل المقاييس نوع آخر .

هذان النمطان المتقابلان في طريقة التعبير اللغوية وفي شبكة علاقاتهما هما النمطان السائدان أكثر على مستوى تقنية القصة القصيرة المعاصرة ، وينبعان هنا في تصوري من أمرين : أولهما ايدولوجي يوظف له كل شيء ، وثانيهما فني صرف يحاول أن يتجاوز تخومه إلى أرض سواه ، فيما يتعلق بالأمر الايدولوجي فأرى أن صاحب النصين الآخرين قد وقف منه على قضيته ، ووظف من أجلها كل شيء ، ومن جملة هذا التوظيف غمطية التعبير ، أما فيما يتعلق بالأمر الثاني فليس من شك في أن محمود علي السعيد الشاعر المتميز طمح أن يكتب نصاً سردياً فجاءت نماذجه تعتورها نثرية القص وآلية تعبيره في حين يطمح رصيفاه القاصان أن

يكتبنا نصوصاً سردية تطفئ عليهما شعرية التعبير فجاءت تشوبهما معاً آلية هذه الشعرية ونبضها الدفاق .

ومع ذلك فإن النصوص جميعاً ، تلك التي تنحو نحو النثرية وتلك التي تنحو نحو الشعرية تتلاقى في صفات الأدبية لكلا الجنسين ، القصيدة الشعرية والقصة القصيرة السردية بشكليها العادي والقصير جداً ، وفي مقدمة هذه الخصائص التركيز والتكثيف والاقتصاد في التعبير ، وهي سمات تعد - فيما أظن - ماضياً وحاضراً ومستقبلاً من أهم سمات وخصائص الجنسين على السواء وشروطهما الضرورية في انتاج نصهما المتميز .

ثمة نواظم لغوية مشتركة لأدبية لغة النصوص يمكن إجمالها فيما يلي :

- تقوم النماذج الأربعة من النصوص على لغة المفارقة / لغة التضاد في بعديها القريب والبعيد ، السطحي والعميق ، الظاهر والباطن ، وقد تكون المفارقة في النصوص بين الواقع والاحساس به ، أو بين الوعي واللاوعي ، أو بين الحلم واليقظة ، أو بين التوقع والمفاجأة إلا أنها جميعاً تشي بالقطبين معاً ، وتقبض عليهما ، وتوحي بالجلد الدائر بينهما .

- إن لغة النصوص سواء تلك التي تعتمد المعاني أو تلك التي تعتمد الدلالات أقرب إلى أن تكون لغة تساؤلات من أن تكون لغة أجوبة ، لغة إنشائية أكثر منها إخبارية ، فهي تشير جملة من التدايعات ، وترفع مجموعة من علامات الاستفهام والتعجب ، قد يعثر المتلقي على ردودها في ثنايا النص وتضاعيفه . أو يسد

فراغاتها / فجواتها عبر تصوراته التي تعد تكملة للجانب التخيلي من الكتابة .

- توصف لغة المتون بأنها لغة حالات وجدانية ، فالمتن الأول مقدمة للغرق في حلم يراه النائم ، والثاني صلوات وأدعية في محراب التعبد والتقديس ، يشف عن وجه غائم يتردد بين الحضور والغياب ، والثالث والرابع كلاهما حالة غير عادية من التذكر والربط بين مستويين من الشعور يمحي فيهما الزمان والمكان ، وفي كل هذه الحالات الوجدانية والجوانية تنسكب اللغة بشحناتها الانفعالية وطاقاتها القادرة على البوح والصراخ معاً .

- يمكن وصف اللغة أخيراً بأنها لغة وظيفية حققت عن طريق طبيعتها / ماهيتها التي استعملت بها ، وطريقتها الخاصة في الأداء هنا وهناك وملاءمتها لآطارها / سياقها الذي وضعت فيه - غاية ما يمكن أن تحققه لغة في التعبير والاثير ، أو ليس ذلك في حد ذاته مهمة جمالية من مهمات الأسلوب وقدرته على التوصيل والامتناع ؟

إذا سُلم لي باستخلاص الأحكام والنتائج من تحليل لغة النصوص القصصية السابقة جميعها وتقنياتها وطرائقها السردية فإنني واضع الأمور الآتية :

أولاً - العنوان : شعرية العنوان المدخل إلى النص ، به نتلقى التوقعة الأولى ، ونعبر إلى جسد القصة : «بين يدي ايزيس» «قرنفل أحمر لأجلها» «سوناتا الاغتراب» الخ تتحلى الشعرية هنا في الدال والمدلول ، في التركيب والصياغة ، في المعنى والمبنى ، في

سحر الايقاع والجرس ، فيما يقبع خلف السطح الظاهر من
ايحاءات وإيماءات .

ثانياً - فضاء النص : يقدم النص الحديث نفسه على أنه عالم
من الفانتازيا ، والفانتازيا واقع يؤسس التخييل والحلم والأسطورة ،
وتداعيات الزمان والمكان ، وعملية التشويق والتجهيل ، وإذا كان
نص «ايزيس» يلامس بداية هذا الفضاء فإن نصوص «فحيح
المرايا» تدخل إلى عمقه وتثريه بالحركة الجدلية الدائرة ما بين التعبير
والإتساع ، التفاصيل الواقعية ، والحكي الشائق ، عما خلف
الأشياء ، حيث يصبح الخارج داخلاً والداخل خارجاً ، والباطن
ظاهراً ، والظاهر باطناً ، وينشد الالهي في جسد الإنسان ، أو
العكس ، في فانتازيا مرهفة مركبة تتبادل فيها وتتجاوز مختلف
التأثيرات والمؤثرات .

ثالثاً - منظومة التساؤلات : ليس التساؤل أمراً يتعلق
بالمداول وحده بل هو طريقة في الاداء تتعلق بالدال أيضاً وعالم
القصة الفانتازي المثير والمدهش والعجيب والمتخيل .. تنسجم معه
اثارة التساؤلات أكثر مما تنسجم معه برودة الاجابات ، وإذا كانت
القصة التقليدية تطرح منظومة أفكارها بالتقرير السردي وأحادية
الدلالة المباشرة فإن القصة المعاصرة بلغة كتابتها الاشكالية تضحى
محض تساؤلات مفتوحة توثق مرجعيتها من خلال السري والغامض
والتلقي الحر والاتصال به والتفاعل معه والمشاركة في خلقه ،
أليست هذه في ذاتها جميعاً ملامح لشعرية القصيدة بخاصة ، دعك
الآن من أدبية النص بعامة ؟ .

رابعاً - البنية : قلنا من قبل إن بنية القصة القصيرة التقليدية والحديثة خلصت في تلامح تميزها واستقلالها النوعي إلى تأكيد صفتين لهما هما الاقتصاد والتركيز والاقتصاد والتركيز ملمحان لشعرية النص الأدبي مثلما هما صفتان لآلية السرد القصصي القصير ، وما فعلته القصة القصيرة المعاصرة أنها أضافت - كما أضافت القصيدة المعاصرة - إلى هاتين الصفتين صفة التكثيف ، حتى صارت البنية تجمع في ومضة أو خطفة أو ضربة ريشة بؤرة النقش والبوح ، فعل الكتابة الملمز وفعل القراءة الكاشف ، وفي هذه الجدلية بين النقش والبوح ، بين فعل الكتابة وفعل القراءة تكمن الامكانيات الشعرية النابعة من كثافة النص وتعدد طبقات دلالاته .

خامساً - أداة التعبير : في مثل هذه البنية وذاك الفضاء لا يجد كاتب القصة القصيرة - كما الشاعر - للتعبير عما يهدف أو يريد سوى الصورة ، أداة الفن الوحيدة للخلق والابداع ، الصورة بمعناها المجازي والمادي والنفسي والتضائفي ، أقصد بمعناها المشع ودلالاتها الالهامية التي تفجر الظلال والأفياء ، وتنشر في الروع مساحات من المعاني لا حدود لها ، لنقرأ في النص المختار الصورة الآتية (زلزلتني رعدة مباغتة ، تמיד الأرض وتتصدع ثم تنشق ، قامة من الضوء ، إيماضة الحلم ، رددت مترنماً وأنا أغتسل بالفتنة الفائضة ...) أن كل مفردة من هذه الصور ، وكل صورة عالم يفجر ، القارئ ، ويتفجر به القارئ ويحيا .

سادساً - لعبة الضمائر : كانت القصة السردية - على الأغلب - تتوسل بأحد ضميرين ، ضمير التجربة «أنا» وضمير الحكيم «هو» ، وسواء عني الأول المؤلف والثاني البطل أو لم يعنيا

فانهما كانا يثبتان في الأذهان هذه القسمة التعارضية (أنا - هو) .
اليوم في القصة القصيرة المعاصرة تتوسل غالبية النصوص بالضمير
الأول «أنا» ولكن بدلالات مغايرة ، إن «أنا» السارد هنا تشير إلى
الأنث والهو والنحن للتعبير عن الرؤية والرؤيا معاً ، وقد تتبادل
الضمائر في مواقعها وتتعدد أصواتها إلا أنها في النهاية لا تسلم إلا
إلى الإنسان الكلي ، ولا تنحل إلا إلى ضمير العصر ، وأعتقد أن
هذا الضمير الأول وبهذه الدلالات هو أيضاً ضمير القصيدة
المعاصرة الغنائية والدرامية والمتكاملة .

سابعاً - سحر الايقاع : ارتبط الايقاع بالشعر والغناء منذ
القديم ، وحاول النثر الفني أولاً والنثر الحديث ثانياً أن يكون لهما
ايقاعهما الخاص النابع من طبيعة أداتهما الفنية ، ثم حاولت
السرديات المعاصرة أن تتجاوز هذه الطبيعة الخصوصية لتتأثر بايقاع
الشعر ونغماته ، أو «الشعرية» على العموم بصفتها الروح التي
تسري في ثنايا البنية والخطاب . ومن يقرأ في أي نص قصصي قصير
أو طويل ، ومنه الجزء الذي اخترناه سيجد هذه السمة الايقاعية
التي تتشكل عن طريق الحروف وأصواتها ، والمفردات وتمائلاتها ،
والتراكيب وتوازناتها ، والجمل في طولها وقصرها ، وتقديمها
وتأخيرها ، وترجييعها وتكرارها ، ومختلف صور الانزياح الدلالي ..
حتى يتمكن الايقاع من أن يشق طريقه إلى ساحة التلقي فيفعل في
النفس ما تفعله المتعة أو النشوة.

ثامناً - من الفعل إلى الصفة : كان الفعل على اختلاف
أزمته هو الذي يقوم بعملية السرد في القصة التقليدية ، ورسم
الحدث والشخصية والسير بهما نحو الأمام . في القصة المعاصرة

أخذت الصفة ولاسيما المدركات الحسية وفي مقدمتها الألوان والمسموعات والملموسات والمشمومات تحل محل الأفعال أو تغطي عليها ، وكل دراسة احصائية لمفرادات النصوص الاسمية والفعلية ستنتهي إلى ترجيح كفة الأولى على الثانية ، ولئن دلّ هذا على شيء فإنما يدل على تلبس الحالة الشعرية للكاتب الرائي أكثر من تلبس الحالة النثرية للقاص السارد . أليست الحالة صفة يعبر عنها بالسمة أكثر من كونها فعلاً يعبر عنه بالحدث ؟.

تاسعاً - المفهوم : تؤدي جميع الملاحظات السابقة إلى هذا الاستنتاج الأخير ، وهو أننا بإزاء مفهوم جديد للنص تصبح فيه شاعرية القصة متوازنة مع سرديتها إن لم تفقها ، ولعل هذا أو بعض هذا ما دفع جملة من النقاد إلى وضع مصطلح جديد لهذا النوع من الكتابة ، أطلقوا عليه القصة - القصيدة ، تمييزاً من القصيدة - القصة ، وجعلوا الفرق بينهما في الدرجة لا في النوع فالقصة - القصيدة يظل فيها النزوع نحو الحكيم أظفى ، في حين يظل النزوع نحو الشعرية في القصيدة - القصة أبين وأظهر .

ونستطيع من جانبنا أن نطور هذا الفارق بين النوعين في اتجاهين .. أحدهما ينحو نحو التمايز ، وثانيهما ينحو نحو التداخل ، فالتمايز يظهر في أن اللغة في القصيدة - القصة تعد هدفاً في ذاتها ، أما اللغة المستعملة في القصة - القصيدة فهي موظفة من أجل هدف آخر ، ويتبع ذلك أن الأولى تظل رغم كل ما يقال عن جماعيتها أداة فردية للتعبير ، في حين تظل الثانية رغم كل ما يقال عن فرديتها أداة توصيل وتوحد مع الآخر .

أما التداخل بين النوعين فعلينا أن ننظر إليه على مستويين -
 كما فعلنا في البداية - المستوى العام ، مستوى الأجناس ،
 والمستوى الخاص ، مستوى هذا النوع من الكتابة الذي نحن في
 صددده ، علي المستوى الأول نرى أن الفنون الجميلة كانت وما
 تزال أنواعاً مشتركة ، تفتتح على بعضها بالنوافذ والكوى
 والأبواب ، ولا ينغلق كل فن على ذاته بجدران تحصره وتحده ،
 ومن هنا فهي تستعير من بعضها وسائل بعضها ، وطبيعة هذه
 الوسائل ، كما تؤثر في بعضها وتتأثر ، ولا ضير عليها في ذلك ولا
 جناح ، وعلى المستوى الثاني الخاص نجد أنفسنا شئنا أم أبينا في
 الوقت الراهن ازاء كتابة غير نوعية ولا جنسية ، أي لا تنتمي إلى
 نوع أو جنس لسبب بسيط ، أنها تشتمل في جسدها أو بنيتها
 على كل منجزات الأنواع ، ففيها السرد والشعر والرسم
 والنحت والموسيقى والسينما ، وقد رأينا في محور لغة القصة ما
 قربها من لغة القصيدة حتى أطلقنا على هذا النوع اسم القصة -
 القصيدة .

إن قانون تناسل الأجناس الأدبية والفنية مثله مثل الحياة ذاتها
 قانون متطور ومتناسخ ، يرتبط في تطوره وتناسجه ويستجيب في
 الوقت ذاته إلى شروط حركة الواقع والحضارة والمعرفة والثقافة ،
 ويبدو أنه كان في قديمه بسيطاً ثم تعقد مع تعقد الحياة نفسها
 وتشابكها ، ولئن كان في بدايته يخضع إلى فرع واحد منه هو قانون
 التوالد الذاتي فإنه بمرور الأيام تفرع إلى شعب عديدة منها ..
 قانون التناسل عن طريق التهجين أو التغير وقانون التناسل عن طريق
 التلاقح أو التحول ، وقانون الطفرة أو الولادة الجديدة ... وما

يحكم هذا الفرع من القانون أو ذاك معطيات شتى لا حصر لها .
ومهما يكن من أمر فقد حاولنا في الصفحات الماضية أن
نقترب من هذا القانون من خلال تقنيات القصة القصيرة المعاصرة ،
ونقلنا ان محاولتنا مجرد مشروع أو اطار عام لتحديدات أولية ، نرجو
في قابل الأيام أن نطورها في دراسة أعمق ، نرعى عنها قبضة
الايجاز ، حتى تستبين التفاصيل بشكل أكثر علمية ومنهجية .



{ دور الايراني في تطوير

الشكل الفني للقصة في بلاد الشام }

الحديث عن كاتب بعينه مرتين ، ومن زاوية واحدة أو رؤية ، ربما أوقع في التكرار . لقد تناولت قصص محمود سيف الدين الايراني أول ما تناولت منذ ثلاثين عاماً في أطروحتي لدرجة الماجستير التي صدرت في بداية الثمانينات تحت عنوان «التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام» ، وها أنذا أعود إليها في وقفة عاجلى وزمن محدد لأتحدث عن بنيتها الفنية وعن مساهمة الرجل أو دوره في تطوير الجنس القصير للقصة الشامية الحديثة .

إن إراءة فكرة التطور لدى أي كاتب لا تكمل إلا إذا أبان المرء ثلاثة خيوط تنسج لها ملامح سيرورتها وتعاقبها ، أولها التطور الخاص الذي أراده المبدع ليحبو من مستوى أدنى إلى مستوى أرقى، وثانيها التطور العام الذي يواكب به القاص كل ما هو جديد، تأسيساً على ما أسميه الجاذبية النوعية للتقنية المسيطرة أو المهيمنة ، وثالثها تلبية نداء التحول أو الانعطاف لهذا الجنس أو ذاك من الأدب ، ولن يتم ذلك إلا إذا كان العصر الذي يوجد فيه المبدع عصر تحول وتبدل كبيرين ، هنا يلتحم مبدأ التغير الفني بمبدأ التغير الاجتماعي أو المعرفي أو الثقافي - سم ذلك ما شئت - ، وتكون النتيجة حالة فريدة من التناغم والاتساق قل أن نجد لها لدى الفنان .

وفي ظني أن الرجل استطاع بمهارة أن يبرز على الأقل

مستويين من مستويات التطور ، مستوى التطور الخاص ومستوى التطور العام ، وملك فيهما كل أدواتهما التي أعدته أعداداً جيداً للانتقال من مرحلة غائمة أو غير مبشرة إلى مرحلة أخرى ناضجة ومتميزة ، ثم إلى مرحلة ثالثة ثبتت فيها قدمه راسخة في ميدان القص ، وتأتي في مقدمة هذه الأدوات الموهبة والثقافة والدربة والمواكبة والانفتاح والاحلاص أو التفرغ لهذا الجنس القصير .

سنحاول في مداخلتنا السريعة هذه أن نرصد تطور فنه خلال ثلاثين عاماً ١٩٣٧ - ١٩٦٥ ، ومنتھين إلى ذيل للمراحل أحسبه موقفاً للإيراني من القصة الجديدة في بداية السبعينات ، ومبرزين في الوقت نفسه وبصورة مكثفة مبلغ ما طرأ على القصة القصيرة من تطور في الأردن مرة ، وعلى الساحة الشامية أو العربية مرة أخرى حتى نضع الكاتب في إطار سيرورة التقاليد الأدبية للجنس القصير وأهم ما قدمه إلى هذا الجنس من إضافات .

أصدر الإيراني خلال الفترة أربع مجموعات قصصية ، وسأعد كل مجموعة أو أكثر مرحلة وفق طبيعة تقنياتها ورؤيتها والتجاوز الذي جاءت به .

- مرحلة أول الشوط ، صدرت عام ١٩٣٧ .
- مرحلة مع الناس ، صدرت عام ١٩٥٥ .
- مرحلة ما أقل الثمن ، صدرت عام ١٩٦٢ وأضيف إليها .
- مجموعة مقي ينتهي الليل ، صدرت عام ١٩٦٥ ونوعت على أوتار المجموعة السابقة ولم تتجاوزها .

(- وهناك مرحلة «أصابع في الظلام» و «غبار وأفتعة» التي سيتحدث عنها الصديق الأستاذ الدكتور ابراهيم السعافين).

- مرحلة الذيل ، وأعني بها مجموعة الآراء والأحكام النقدية التي بدأ منذ السبعينات يطلقها على كتابة الجيل الجديد ، وتم عن رؤية له وموقف إزاء النص مرة وإزاء مفهوم التطور أخرى .

*

أولاً - المرحلة الأولى :

في ثلاثينات القرن الحالي كانت القصة القصيرة العربية في بلاد الشام تحاول أن تفك ارتباطها مرة بفن الرواية ، وأخرى بفن المقالة ، وثالثة بفن الريورتاج والصورة الوثائقية التي امتزجت بها طوال عقود سابقة لتخلص إلى جنسها ، وتؤسس لنفسها هويتها الخاصة وبنيتها المتميزة . ويوم أصدر الإيراني بمجموعته «أول الشوط» كانت في ذهنه هذه المحاولات كلها والارتباطات معاً ، ولم يستطع أن يتجاوزها ولا أن يتمرد عليها ، فجاءت قصصه خليطاً من أشكال ارتباطات القصة بالرواية المكثفة وبالمقالة الذاتية وبالصورة الفوتوغرافية ، كما جاءت تحوي من الأفكار التجريدية وعموميات التعبير والمثالية الرومانسية ما جعلها تتأبى الدخول إلى عالم الفن إلا على استحياء . ومع ذلك فإن الدارس يستطيع أن يستشرف من خلالها ثلاث كوى مضيئة يمكن لو طُورت أن تصنع شيئاً ما في المستقبل . أولاها الثقافة المنبئة ، وأخرها التركيز على الشخصية ولا سيما شرائح الناس العاديين والبسطاء ، وثالثها زوايا الرؤية ، والإلتقاط أو التناول .

ثانياً - المرحلة الثانية :

بين مجموعته «مع الناس» التي تعكس هذه المرحلة والمجموعة الأولى قرابة ثماني عشرة سنة ، تمكن عبرها الكاتب من تطوير فنه وأدواته المعرفية ، فترجحت نصوصه بين النضج والسقوط وإن كانت تميل نحو النمو والتقدم أكثر . ويعرف الدارسون أنه بُعيد النكبة اتجه الأدب العربي عامة والشامي خاصة إلى الانخراط في تيار الواقعية ، وعلت لدينا في سورية ما سُمي أيامها بالواقعية النقدية أو الاشتراكية . ويبدو أن الإيراني استجاب لنداء المرحلة فجاء فنه القصصي في مرحلة الخمسينات يتميز مضموناً وشكلاً بالخصائص الآتية :

- الإيغال في الواقعية لاختيار شخصياته المفضلة من شرائح الكادحين وأبراز مبلغ ما تكابده في حياته من ألم ومن شقاء .

- تلامح الاهتمام بالشخصية القصصية للتخصص في هذا النمط على مدى الحياة .

- تضافر الرؤية والحدث والشخصية لتشكيل بنية قصصية متوازنة .

- النظر إلى جنس القصة بوصفه صنعة مرهفة ، وكل نص من نصوصه طاقة مفعمة من الأحاسيس .

واعتقد أن هذه الخصائص هي التي رسمت للإيراني ملامحه المتميزة في ميدان القصة وجعلت من نصوصه تحتل دورها الريادي المبكر في الفترة التقليدية .

ثالثاً - المرحلة الثالثة :

في المرحلة الثالثة فترة النصف الأول من الستينات أصدر الكتاب مجموعتين متقاربتين في الزمان ، ومتقاربتين في الرؤية والأداء وطريقة التعبير ، ولم تضاف أخراهما إلى أولاهما إلا بعض التنويع . ويدرك الباحث أن هذه المرحلة كانت مرحلة نهوض القصة القصيرة العربية ، وتفجر عطائها في جيلين على الأقل مُيزاً بعد ذلك بجيل الستينات وجيل السبعينات ، وأزعم أن المرحلة صنعت من الإيراني سيد القصة القصيرة السردية في الجزء الجنوبي من بلاد الشام دون منازع ، كما جعلت قصته قمة التطور الذي وصل إليه هذا الفن قبل جيل الأفق والتطلعات الجديدة ، وأهم ما يلفت النظر في قصته مبلغ التجاوز الذي أضافه الكاتب إلى سيرورته الفنية السابقة ، ويمكن حصره في النقاط التالية :

١ - الاحتفاء بجوانية الشخصية وخوافيها الداخلية بعد العناية من قبل عظميها الخارجي وسماتها المادية ، وقد أوغل الكاتب في عمق شخصياته وبحرانيها حتى تتبع أحلامها واسترجاعاتها ونجواها وأمانها .

٢ - برغم نزوعه نحو الواقعية الاشتراكية ، وتأثره بها فإنه لم يتورط في إحدى قضايها الهامة ، أعني قضية النمذجة ، فظلت الشخصية بين يديه تنحت بصفاتها الفردية الرامزة وليس بصفاتها النمطية المعبرة عن المجموعات .

٣ - اجتهد الكاتب في أن يوفر لنصه ثلاث وحدات صنعت منه المتن الأرقى للقصة التقليدية : الوحدة العضوية (وحدة عناصر البنية) ، ووحدة الانطباع (الآثر الكلي الموحد) ، ووحدة التماهي وتمثل عند الإيراني بوحدة الخارج والداخل ، ووحدة القضية - الأرض والإنسان .

٤ - لعل آخر ملامح التطور والنضج عنده في هذه الفترة إنما يكمن في تنويع التقنية

لم يعد الرجل يسلسل السرد وفق مبدأ التعاقب ، بل أخذ يزامنه و «يتنقل» في أمكنته هادفاً إلى إحلال الزمكان النفسي محلها (المكان والزمان) معاً ، مثلما لجأ إلى جملة من البدائل لالتقاط لحظات القص . وغالباً ما كانت لحظة البداية تنطلق من نقطة التوتر أو الأزمة ، بغض النظر عن موضعها في شريط الزمان .

*

ذيل المراحل :

عودنا المبدعون طوال عهودهم وأجيالهم أمرين اثنين ، يدوان أول وهلة أنهما متناقضان ، فهم في بداية حياتهم الفنية يناضلون في سبيل تجاوز من سبقهم ، وهم في نهاية هذه الحياة يناضلون حتى لا يتجاوزهم من يجيء بعدهم ، هم في كلا الحالين رافضون : من قبلهم مرةً ومن بعدهم أخرى ، والحجة واحدة ، لا يتذوقون نصوصهم ولا يسيغونها على السواء . هكذا وقف العقاد ضد شوقي وضد عبد الصبور ووقف أبو ريشة ضد البزم وأدونيس ، ووقف الصوفي ضد أبي ريشة وعمران . لماذا ؟ لماذا يتمرد المبدع على من أتى قبله مثل ثمره على من أتى بعده ؟ وإذا كان الأمر الأول مقبولا فإن الثاني رغم حسن تعليله غير مقبول لسبب بسيط أن التطور ينطبق على السابق انطباقه على اللاحق ، وهو في الحالين سنة الفن وقانون الحياة السرمد .

وما فعله الإيراني الأمر ذاته ، لقد تجاوز بفضل ابداعه القصصي انتاج من سبقه من مثل نخليل بيلدس ، ومن زامنه من مثل عرار ، وأضاف إضافات كثيرة ، ولم يوزع جهده على سائر

الفنون كما فعل رصفاءه ، بل أخلص لفنه القصير ، غير أنه بدءاً من نهاية الستينات وأوائل السبعينات أخذ ينحو باللائمة على كتاب الجيل الجديد مدعياً أنه لا يفهم فنهم ولا قصصهم ، قد نقول إنه أشاد بجمال أبو حمدان وعدّه (مخطئاً أو مصيباً) رأس جيله، إلا أنه أضاف إلى الإشادة عدم الاستساغة وعدم الاستجابة وعدم التفاعل ، وطفق يذكر بأن تاريخنا ليس هكذا ، وأن تقنيات قصتنا ليست هكذا ، وأن «فانتازيا» حادثة بدأت تطل برأسها علينا ، ... أجل كان عالم جديد من الفن يتشكل وأثبتت الأيام عكس كل الاتهامات التي وجهت إلى هذا الجيل ، أثبتت قدرته على اتساع الرؤية ، وعمق النظرة ، وبراعة التقنية ، ومواكبة سنة التطور في الفن كما في الحياة .

أهو صراع الأجيال حلّ محل صراع الطبقات ، أم صراع الحداثة والمعاصرة حل محل صراع القديم والجديد ، أم الصراع المعرفي حلّ محل الصراع الايديولوجي ، أم هو أخيراً صراع الأذواق المتغايرة أبداً والتي لا مشاحة فيها ولا في تباينها ؟!

مهما تكن الإجابة فإنني أعتقد أن الكاتب العظيم من استطاع أن يستوعب التحول لا من يستوعبه التحول .

أجيال الرواية العربية

آراء مشهدة

قليلة هي الأبحاث التي تحدثت عن أجيال الرواية العربية وغير العربية ، أو هي نادرة ، لذلك فإن مقاربتنا من الموضوع ستعتمد على قراءة النصوص السردية أول ما تعتمد ، ثم نستخلص منها النواظم المشتركة لآراء ظاهرة التسجيل ، وقد أتيح لي طوال عشر سنوات أو يزيد أن أدرّس هذا الجنس السردى في الجامعة ، من بداية تلامحه في الأدب النثرى الحديث ، منتصف القرن التاسع عشر حتى الوقت الراهن مما يسمح أن أتناوله بصورة علمية أطمئن إليها وأستريح .

إن مشكلة التحليل جزء لا يتجزأ من مشكلة التصنيف ، شأنها في هذا شأن تقسيم الرواية إلى مراحل زمنية أو فنية أو موضوعاتية ، فكلا العاملين - التحليل والتقسيم - أمر أكاديمي له من المخاطر والمساوئ قدر ماله من الحسنات وجماليات الأداء ، ويأتي في مقدمة المخاطر والمساوئ ذلك الشعور الذي يخلفه التصنيف في الروع من وجود بدايات حاسمة ، ونهايات حاسمة ، ووجود أدراج عليها بطاقات ، كل روائي مسجون في درج ، ومسيج بتصنيفه ، ومدموغ بسمته ولا فكاك ، وثالثة وجود تدرج تعاقبي غير متزامن تخضع له الأجناس الأدبية ومبدعوها من دون أن

يمكنهم هذا التعاقب من الانتقال أو العبور من فترة إلى أخرى ،
وأن ما أتى لاحقاً هو بالضرورة أفضل من سابقه بحكم مفهوم
التقدم .

وعندي أن كل هذه المخاطر /الأحاسيس أوهام يمكن
فهمها واستيعابها وتجاوزها إذا أدركنا ملياً مفهومين من مفهومات
الدراسة سعيًا من قبل في مختلف دراساتنا ونسعى الآن لتأكيدهما
وفرزهما وإبرازهما . أولهما مفهوم التطور ، وثانيهما مفهوم
الجاذبية النوعية لنص الفترة السائد .

بالنسبة إلى مفهوم التطور أرى أن كل دراسة لا تهتم أو لا
تعنى به على مستواه الرأسي والأفقي دراسة قاصرة لأنه سنة
الحياة والكون والظواهر ، وهو في العلم يختلف عنه في الأدب ، فإذا
كان الجيل المعاصر أو الحديث أو الأحدث في مجال التقنيات
ووسائل الاتصال والمعلوماتية أكثر براعة ورهافة وتقدماً وعلمية
فليس كذلك في مجال الآداب والمعارف الإنسانية ، فكل جيل أدبي
أثر في عصره ولبي نداء هذا العصر ، ويجب أن يقوم أو يفهم من
خلال وظيفته أو مهمته التي أداها في عصره ، وليس في عصر آخر
يقاس إليه .

أما مفهوم الجاذبية النوعية لفن الفترة السائد - وهو مفهوم
أزعم أنني أول من أدخله إلى ميدان الدراسات الأدبية عام ١٩٦٤
في أطروحتي لدرجة الماجستير «التطور الفني لشكل القصة
القصيرة» ، ثم أكدته وأبرزته ونوهت به في كتابي «الشعر بين
الفنون الجميلة» عام ١٩٦٧ ، وفي أطروحتي لدرجة الدكتوراه

«تطور زمنها الفني وتجربتها ورؤيتها وتقنياتها بحكم جهازها المعرفي والأدبي السائد ، ومن ثمّ فلها نظمها ومعاييرها وتخوم افقها ، لها ذروتها وامتدادها ، وعندما تليها فترة أخرى مغايرة فإنها ستوجد وفق قانون التطور النوعي ولا أقول الكمي - جهازها المسيطر الذي يتحكم مرة أخرى ويهيمن على سيرورة الأجناس الأدبية ، ويفرض عليها قيمه في الذروة كما الامتداد ، ومن الصعب أن ننسب جيل ما إلى فترتين ، فهو لا يتألق ولا يستجيب إلا إلى فترته الفنية حتى لو تطور ، كأنما ينجذب إليها ، ويبدع فيها ، ونجيب محفوظ مثال صارخ ، لقد أبدع الرواية الواقعية ، وحسب عليها وعده النقاد الماركسيون لا شيء خارجها ، ويوم حاول أن يحدث أدواته السردية بدءاً من «أمام العرش» هبط على السفح الآخر من الفن .

ماذا نرتب على هذين المفهومين في مجال دراستنا «أجيال الرواية العربية» ؟ نريد أن نرتب عليهما أمرين : أولهما أن الجيل الذي نقصده هو الجيل الفني وليس الزمني ولا العقائدي ولا الموضوعاتي برغم أن الدراسين حين يستعملون كلمة جيل فإنما يشيرون غالباً إلى الزمن . وثانيهما أن اراءة الأجيال عبر قانون التطور تعني نوعاً من التابع الضمني المتصل الذي يؤثر فيه السابق على اللاحق ، وليس هذا ضربة لازب ، فقد يكون التطور نكوصاً ، وقد يكون تأثير اللاحق في السابق أكثر من تأثير هذا فيه ، وأخيراً ربما كان التواصل مقطوعاً بين الأجيال ، ولا أدل على ذلك من الشعر الذي رفعه أنصار الحداثة «نحن جيل بلا آباء» ، ومن الواقع العياني الذي سندرسه أن الجيل الرائد في ميدان الرواية لم يؤثر قط

في الجيل المؤسس ، بل انبت هذا عنه ، وبدأ حقاً من الصفر الفني .
 بين منتصف القرن التاسع عشر وحتى تسعينات هذا القرن
 يمكن للدارس أن يميز بين ستة أجيال فنية من أجيال الرواية العربية
 تختلف اختلافاً بيناً في ثلاثة مظاهر أو تجليات : الامتداد الزمني
 فجيل ما قبل الحرب العظمى الأولى امتد طويلاً ، والجيل الرابع
 الذي وسمناه بالعقائدي أو المتلامح امتد قصيراً من حيث التأثير
 والعطاء فجيل السبعينات والثمانينات عندي هو الذي أخصب
 الرواية العربية ، ونوّع فيها ، وأعطاهما أفقها وألقها أكثر من أي
 جيل باستثناء نجيب محفوظ كفرد . والتنظير والتطبيق ، لقد اكتفت
 بعض الأجيال بالابداع في حين شُغلت أخرى - إلى جانب هذا -
 بالحديث عن الجنس الروائي ، وحاولت أن تنظر له ، وتبحث فيه
 وفق ثنويات : النص والخطاب ، الأصالة والمعاصرة ، المحلية
 والعالمية ، ولا بد أن نأخذ ذلك بعين الاعتبار .

وستؤثر التجليات الثلاثة على اختلافها في حديثنا عن الأجيال
 لتجعله مرة سريعاً لاهثاً ، ومرة بطيئاً متمهلاً ، حسب كل جيل
 ومنزله ومبلغ ما قدمه إلى الجنس الروائي من خدمات .

الجيل الرائد :

امتدت مرحلة هذا الجيل زمانياً قرابة ثلاثة أرباع القرن ، من
 ثلاثينات القرن الماضي حتى أوائل الحرب العالمية الأولى في هذا
 القرن ، وجعلنا ما كتب طوال الفترة من روايات يمثل فنياً جيلاً

واحداً لأن الاختلافات بين الكتاب لم يكن كبيراً ، ولأن ما طرأ عليه من تطور بين رواية الطهطاوي ورواية زيدان كان بفعل الزمن أكثر منه بفعل الفن وجماليات الأداء .

في هذه المرحلة كتبت روايات الترجمة والتسلية والترفيه والرواية التعليمية والتاريخية ، وكابد أصحابها أول ما كابدوا صعوبة نقل مكونات جنس روائي من أدب إلى أدب ، وككل بداية جنس دخيل ولكتاب يعانون ادخاله إلى ثقافة مغايرة تلامحت جملة من السمات الفنية دمغت نتاج هذا الجيل الرائد على النحو التالي .

- اختلطت الترجمة بالاقتباس والتعريب بالتأليف فقد يكون النص واحداً من هذه أو كل هذه دون ميز واضح بينها .

- لم يكن للجنس الروائي قسما محددة ولا خصائص ، بل كان يلتقي مع غيره من أنواع السرديات ، والفارق الوحيد بينها كان كميا ولم يكن نوعيا .

- كانت شخصية الكاتب ماثلة في سطور الرواية ، بينها وخلفها أما عن طريق التدخل وإطلاقات الرأس ، أو عن طريق التعقيب وإبداء الرأي ، أو عن طريق سوق الملح والحكم والأمثال ، وكانت في كل ذلك تلقي بثقلها على النص ، وتقطع سير الأحداث وتسلسلها ، وتعيق الحركة وعملية التشخيص معا .

- افتقدت الرواية على اختلافها عنصر التشخيص ، أي رسم الشخصيات وهي تتحرك ضمن شبكة من العلاقات ، في الزمان كما في المكان ، وكان هذان طليقين لا يُنسجان أدراك واعي لهما أو لدورهما .

- عكست اللغة مبلغ المعاناة التي كابدها الروائيون في نقل الجنس فلم تكن تملك خصوصيتها ، بل لم تكن أكثر من تعبيرات عادية جاهزة للاستعمال في كل شكل أدبي .

- لبت الرواية رغبات الجمهور الذي كانت تكتب إليه ضمن محوري المتعة والفائدة ، وموضوعي الحب والمجتمع أو الحب والتاريخ .

الجيل المؤسس

شغل هذا الجيل فترة ما بين الحربين بدءاً من رواية زينب وحتى نهاية الثلاثينات بداية التوجه نحو الواقعية ، ولم يتأثر قط بالجيل السابق بل انقطع عنه واستقى منه مباشرة من الغرب ، ومثله جملة من الكتاب في مقدمتهم هيكل والحكيم وطه حسين والعقاد والمازني وشكيب الجابري ومحمود السيد ... الخ وكانوا جميعاً يعبرون عن تحول اجتماعي طرأ في مصر خاصة بعد ثورة عام ١٩١٩ وظهور طبقة جديدة وقيم جديدة صاغت مثلها في رومانسية ظهرت على صعيد الفرد والمجموع ، كما ظهرت على صعيد الفن والأدب ، والعلاقة وشيجة يمكن تمليحها في غير مجلى بين ما حدث في الرواية وما حدث في المجتمع ، ولعلنا نستطيع أن نكشف خصائص هذا الجيل الفنية كما يلي :

- لم يكن أي فرد من أفراد الجيل متخصصاً في جنس الرواية أو مشغولاً بها ، بل كتبها كما كتب سواها من أشكال التعبير السردية وغير السردية ، وهذا الأمر هام

لأن التخصص شرط أول من شروط الابداع في الجنس المختار .

- غلبت السيرة على روايات الجيل ، وعندني أنها أقرب إلى الترجمة الذاتية منها إلى الرواية الفنية ، ولنا أن ندرسها هنا كما ندرسها هناك ، والمهم في الحالين أن كاتب السيرة الذاتية / الرواية يدور حول نفسه ويجعلها محور النص في شؤونها وشجونها . إن ثمة تماهيا فائقاً بين الأنا / الأدبية والأنا / الإنسانية ، ويستطيع الدارس الحصيف إذا رغب أن يكشف أبعاد الثانية بالوقوف عند أوصاف الأولى .

- ولعل هذا الاهتمام بالحياة الخاصة للكاتب وجعلها بؤرة الأحداث ومصدرها أن يعكس التوجه الرومانسي على مستوى المجتمع واتكائه على دور الفرد ، وضمن هذا الاتكاء لم يقدر للرواية أن تحوّل خيوط العلاقة بينهما وتترك عمق تواسجها ، ومن ثمّ ظلت تعوم في مطلق الفرد ودائرته ولم تدخل بعد في نسبية الجماعة أو في طبيعة تشابكهما المعقدة وتحولاتها .

- انعكست عقابيل هذا الاهتمام على كل عناصر الرواية .. الضمائر ، الفعل ، الزمان ، المكان ، اللغة ، الأسلوب ... فكانت رغم التمايز بين بعض مؤلفيها من مثل التمايز بين لغة العقاد في سارة ولغة طه حسين في الأيام - إلا أنها جميعاً أخلصت لمنطلقاتها الرومانسية الأساس

في ثنوياتها الثلاث المتقابلة : الفرد في مقابل المجموع ،
والاحساس في مقابل الرؤية الكلية ، والحدث في مقابل
مختلف العناصر المكونة للنص .

وامتد هذا الجيل الرومانسي خارج فترته الزمنية ، وبرز بعد
ذلك لدى ثلاث كتاب كان لهم دورهم وكل من زوايته في تطور
السردية الرومانسية ، وهم عبد الحليم عبد الله في الرومانسية
الريفية المثالية ، ويوسف السباعي وإحسان عبد القدوس في
الرومانسية المدنية المادية ، والكاتبان الأخيران يمكن أن يدرسا من
زوايا «شباك التذاكر» والانتشار التجاري ، والقبول الجماهيري
ودلالته ، ورغبات الجيل المراهق وميله إلى التوابل الحارة ، أكثر من
أن يدرسا من خلال البنية الفنية - موضوع الدراسة .

الجيل المكون

يشمل هذا الجيل الروائيين الذين بزغ نتاجهم في عقد
الأربعينات ومعظم سنوات الخمسينات ، ويرتبط بتطورين هامين
أصابا الواقع العربي ، أولهما تبلور الطبقة البورجوازية بشرائعها
المختلفة : الرأسمالية والتجارية والمتوسطة والصغيرة ، وما حملت من
توجهات وتطلعات وصدرت عنه من قيم ومبادئ حاولت أن
تفرضها على المجتمع ، أو تسوسه بها وثانيهما توجه المجتمع بكل
ثقة نحو الواقع بعد أن سيطرت الرؤى الرومانسية الضبابية والغائمة
عليه لفترة لم يفد منها شيئاً ، وقد ارتبطت الرواية العربية بهذين
التطورين ، وتحولت تحت تأثيرهما إلى أن تكون ملحمة الطبقة
البورجوازية على مستوى أول ، والشكل الأدبي الأمثل المعبر عن

الواقعية في ضروبها الأربعة : التاريخية والتسجيلية والنقدية والنفسية على مستوى آخر . ويمثل هذا الجيل علم فرد صنع للرواية العربية أفقها المنظور على مدى عقود عدة هو الروائي نجيب محفوظ ، حتى اصطلاح النقاد والدراسون على تسميته بجيل نجيب محفوظ ، فما ملامح هذا الجيل الفنية ، وما خصائصه التي تثبت بها قدماً راسخة في ميدان القصة لا تزول ولا تمحي ؟ أنها الملامح الآتية :

- أولى الملامح أنه جيل متخصص في جنس السرديات ، لم يكتب سواها من فنون القول ، وقر لها جهده ، ووقف عليها حياته ، وهذا في حد ذاته ملمح هام لأن تكوين أي جنس أدبي والابداع فيه ، وإنشاء تقاليد راسخة له مرهون بهذا التخصص والاختصاص في التخصص .

- الملمح الثاني أنه جيل قرأ الجيل السابق عليه ، الجيل المؤسس وتأثر به ولكيه تجاوزه وانعطف بالجنس الروائي نحو مسار آخر وفضاء آخر ، ولا ندعي أنه لم يتأثر بالتقنيات الغربية بل هضمها وأغرق فيها نفسه ، بيد أنه أخلص لواقعه ولما يفرزه هذا الواقع من رؤى أولاً ، ومن طرائق للمعالجة ثانياً .

- ويبدو أنه إذ تخصص وتأثر ووقف حياته على الجنس السردى تمكن منه ، ذرية وخبرة وتقنية حتى ملكه من جميع أطرافه ومكوناته في الزمان والمكان ، الشخصية والرؤية واللغة والمعالجة حتى أننا نستطيع أن نزعم أنه أنشأ له عالماً مستقلاً يعرف به وحده فيقال هذا عالم نجيب محفوظ ، أو هذا فن جيله .

- نوع الجيل في رؤاه وتقنياته وأثرى الفن والواقع إذ ارتبط بهما ، وصدر عنهما ، عالم نجيب محفوظ أفق قصي يضج بالغنى والتنوع ، ووفرة الاحتمالات المتضادة والثنوية ، تقرأ فيه كل الاتجاهات والمناحي ، وترى على شاشته الحياة من شتى زواياها ، من هنا أعجب به الجميع وسلم له الجميع .

- طور الجيل رؤاه وأساليبه وطرائق معالجته تطوراً كبيراً تحت تأثير حركة الواقع وحركة الفن معاً ، لم يحصر نفسه في مذهب ، ولم يضيق على نفسه الخناق في اتجاه ، وقدم من خلال نماذجه إلى النشر السردى العربى تاريخ التطور الروائى في

عقود عدة وعشرات النصوص .

— صنع هذا الجيل للرواية العربية تقاليد أدبية يمكن بكل اطمئنان أن يتحدث عنها الدارسون كسفن ومعالم وتراث ، قبله كان الجنس الروائي نحة في أفق ، فجاء جيل نجيب محفوظ يصنع الأفق كاملاً به يبدأ الحديث عن نظرية في النقد الروائي، ومن غيره أو باسقاطه لا يمكن أن يبدأ هذا الحديث .

— على يديه ارتقت الرواية لتصبح تعبيراً عن المحلية وطريقاً إلى العالمية ، ومن خلال المحلية خلّد الواقع إذ صور عمقه وأبعاده وحركته المستسرة الفاترة ، وعبر العالمية خلّد نفسه وأدبه وأمته إذ صارت الرواية العربية تدق آفاق الكون .

*

الجيل المتلاحم :

يمتد زمن هذا الجيل من منتصف الخمسينات حتى نهاية الستينات ، أو بوقفة أدق حتى حرب حزيران عام ١٩٦٧ ، ويشمل ثلاثة أنماط من الكتابة الايديولوجية الروائية : الايديولوجية اليسارية والايديولوجية الوجودية والايديولوجية النسائية ، ويمثل مختلف هذه الايديولوجيات حنا مينة ، والطاهر وطار وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف ادريس وذو النون أيوب وغائب طعمة فرمان وفؤاد التكرلي ومطاع الصفدي وجورج سالم وفاضل السباعي وعبد السلام العجيلي وغسان كنفاني وسهيل إدريس وليلى بعلبكي وكوليت الخوري وليلى عسيان وغادة السمان الخ ، وقد وصفنا رواياتهم بالأدلة لأنها صدرت عن منظومة فكرية اعتقادية، سواء أكانت يسارية ماركسية على الأغلب ، أو قومية على اختلاف فصائلها وظفت المعطيات الوجودية في سبيل الدفاع عن

مبادئها ، أو نسوية استغلت كل فلسفات الحرية والتقدم من أجل قضية المرأة . والملامح الفنية التي تجمع أنماط الكتابة الروائية والايديولوجية الثلاثة لجيل منتصف الخمسينات والستينات هي التالية :

- اتكأ هذا الجيل أكثر ما اتكأ على البعد الاجتماعي للأدب، وسخر في سبيل ذلك كل العناصر الفنية الأخرى للرواية ومكوناتها.
- ربط بين النص وبين مهمة النضال على شتى الصعد ، وآمن بالتغيير ودعا إلى الثورة وحض عليها .
- احتفل بالمضمون على حساب الشكل ، وظلت هذه الثبوتية شكل مضمون تحكمه في أغلب نماذجه وطول الفترة .
- تحت تأثير هذه الثبوتية المتعارضة كانت الشخصيات تبدو سوداء أو بيضاء ترسم نماذج عليا ، وتقدم بريئة أو متهمة ولم تقدم خليطاً من عناصر الخير والشر نامية باطراد كما هي عليه الشخصيات الإنسانية .
- أصبح الصراع الطبقي هدفاً رئيساً من أهداف المق الروائي يبرزه الكاتب ويفعله وكأنه العنصر الأهم والوحيد من عناصر الرؤية وعناصر التكوين .
- برزت في متون الروايات دعاوى الانتماء والالتزام والانضواء إلى الأمة والمجموع والانتصاف إلى الكيان الفردي في رؤية القضايا ومعالجتها ، ولم يكن يتعارض لدى بعضهم الانتماء إلى الأمة والانحلاص إلى الفرد .
- مرن النص الروائي في أيدي كتابه ، وأصبح أكثر قدرة على التعبير عن الهدف ، وسخر من أجل هذا الهدف ، وتحت تأثير قضية الانتماء / الالتزام انفتح النص على الواقع والتجربة ، ودعمت التوجه دراسات نقدية تؤكد العلاقة المتبادلة بين الواقعين الفني والحياتي ، وتؤكد أن أولهما عكس لثانيهما .

- وعلى الرغم من التعددية الظاهرة على مستوى السطح ، مستوى الايديولوجيات فإن الواحدة هي السائدة والفاعلة في عالمي المجتمع والرواية ، عالم المجتمع متمثلاً في السلطة والحكم ، وعالم الرواية متمثلاً في الراوي السارد المهيمن أو البطل الفرد المسيطر والعليم بكل شيء .

- أصبح الجنس الروائي بيد أصحابه أداة أصلح للتعبير عن التغيير ، وبخلاف الشعر الذي ركزت أيامه تقدمت السرديات القصصية لتحل محله ، وتأخذ دوره ، وتعبير عن تطلعات الفرد والأمة نحو غد أفضل تزول فيه الحروب ، وتنتهي الصراعات ، وتنسم الطليعة سدة القيادة .

- عكست روايات هذا الجيل حركة واقعها ، وكان واقعاً مؤلماً ومأسوياً كابدي شهوده على الصعدين الداخلي والخارجي أزمة الشعارات والحروب والتمزقات ، وكانوا يظنون أنه مجرد مخاض سيسفر عن أمل ، ولكنه انتهى مع الأيام إلى الانكسار والسقوط والخراب .

*

الجيل المتألق :

ترسم الحدود الزمنية لهذا الجيل حربان أولاها حرب حزيران وأنحراهما حرب الخليج ، وبين هاتين الحربين انفجر الوطن العربي ولاسيما في مشرقه انفجاره الثاني والكبير ، تزعزعت أوضاعه ، واهتز كل يقين فيه ، وإذا كانت الحرب الثانية التي سنجعل من نهايتها أو من بداية ثورة الانتفاضة عام ١٩٨٨ فاتحة لجيل آخر جديد هو الجيل التالي ، فإن الحرب الأولى وما تلاها من صراعات ومن حروب أوجدت جيلاً مبلبلاً عكس عمق المأساة وقتامة الصورة .

كانت نكسة حزيران افتراق بين الثقافة / الأدب وبين السلطة من جهة وبين الأدب بما فيه الرواية والتفأؤل الثوري من جهة أخرى فبعد أن كان البطل مبشراً أضحى نذيراً ، وبعد أن كان قائداً يسعى نحو النصر صار مأزوماً ، انقلب دوره ، وتغيرت وظيفته ، وعد الجميع النكسة ، نكسة للعقل العربي المستمر دون تقدم منذ مئات السنين ، وعلى العرب أن يقوموا من قبر الماضي أو يقوم المستقبل على أنقاضهم ، وبرز في هذه الأثناء النص الاشكالي والكتابة الاشكالية والبطل الاشكالي ، ولم لا أقول البطل المهزوم الذي يجد انتصاره في هزيمته .

وتتالت الأحداث لتعزيز هذا الاتجاه ، فمن اشتعال الحرب الأهلية في لبنان عام ١٩٧٥ إلى محادثات الكامب عام ١٩٧٨ إلى اجتياح الجنوب وحصار بيروت عام ١٩٨٢ ، وكلها يؤر ساخنة وعلامات صاحبيتها أفعال وردود أفعال تركت آثارها واضحة على شتى الصعد السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية ربما كان أهم عقابيلها فقدان الثقة بكل شيء ، بالأنظمة التي قامت ، والمؤسسات التي حكمت ، والبنى التي اهترأت ، والهياكل التي تآكلت ، وفلسفة الأفكار التي صنعت مصير الأمة الحزين ، وكان على الأدب بعامة والجنس القصصي بخاصة أن يعكس هذه التحولات .

وجاء جيل من كتاب الرواية بدأ بكتابة نصوصه من قبل ولكن الفترة أنضجتها ، ودفعت بها إلى مستوى التألق ، وهو العنوان الذي آثرناه صفة للجيل وقائمة مبدعيه طويلة طويلة ، سنذكر بعضها : يوسف القعيد ، وجمال الغيطاني وصنع الله

ابراهيم وصيري موسى ، واسماعيل فهد اسماعيل وعبد الرحمن الربيعي وفاضل العزاوي ، وهاني الراهب ، وعبد الرحمن منيف وحيدر حيدر وفارس زرزور والطيب الصالح وتيسير سبول وابراهيم الكوني ومؤنس الرزاز والطاهر بن جلون وعبد الحكيم قاسم وجبرا ابراهيم جبرا ويحيى يخلف وسحر خليفة وحليم بركات وتوفيق فياض الخ ، لدى هذا الجيل انبثقت ملامح روائية جديدة تجاوزت حدود ما قبلها وانطلقت لتؤكد ملامحها الفنية المتمايزة رؤية وتقنية ومعالجة والتي يمكن أن نكتشفها فيما يلي :

- ظهرت الرواية الكلية تماماً كالقصيدة الكلية تشظى في كل اتجاه ، وتعالج أو تصور كل القضايا ، وتعرض للسياسة وتعمق فيها تعرضها للمسائل النضالية والأمور الجنسية والأطروحات المصيرية .

- من بين كل الأطروحات والقضايا يلتفت النظر ثلاث موضوعات ظهرت من قبل إلا أن الروائيين أوغلوا فيها حتى الأعماق : موضوع النفط والصحراء ، والقضية الفلسطينية والمصير العربي ككل ، وكثيراً ما كانت تترابط هذه الموضوعات أو تتفصل لتبرز قضايا التقدم والتخلف ، الوجود والعدم ، الفرد والأمة .

- تلامح نوع جديد من الرواية هو الرواية العلمية أو رواية الخيال العلمي ، صحيح أن الجنس القصصي لم يكن عن العلم بمنأى غير أن بروز هذا النمط في الفترة دليل أمرين : التوجه العالي نحو العلم والقضاء الكوني والاحتفال بعالم المجرات المتناهي ، والبعد عن مشكلات المجتمع أو الهرب من معالجتها والتصدي لها في ظل القمع والارهاب .

- أصبحت الرواية كشفاً وتعرية ونقداً جارحاً للواقع المؤلم والمأساوي والحزين ، واقع التفتت والتجزئة والمجتمع المادي والمتعفن ، مجتمع الاستغلال والاستهلاك ، ولم يقصر الروائيون في إبراز بشاعة الواقع والمجتمع وادانتهم . حيث الحكام هم القاولون لبيع الأرض والشعب ، وحيث الاستغلال والامتهان الجسدي والمعنوي لجمهير الأمة الفقيرة هما المسيطران ، وحيث الفئات المهجنة والطفيلية هي

الطاغية تغتال الشعب وتنخر في جسده وتبتزّه .

- ظهر البطل الاشكالي والبطل الفهلوي نوعين جديدين من الأبطال ، الأول نتيجة الاحباطات والانكسارات التي كابدها في ظل الهزائم المتلاحقة حتى صار مأزوماً ، والثاني نتيجة طغيان مجتمع الاستهلاك حتى صار الوصول والانتهاز بأي ثمن مطلباً وغاية إلى جانب هذين البطلين ظهر بطل جماعي من لون جديد في مقابل الفردي والتقليدي هو البطل بالتتابع الذي يحمل راية النضال وينقلها من جيل إلى جيل .
- ضاهى الكم والكيف في هذه الفترة وزاد ، بلغ عدد روايات الجيل أضعاف ما بلغه لدى الأجيال السابقة .

- تعددت الأشكال الروائية وقوايلها ، وتعددت الأصوات ضمن الرواية الواحدة ، وتجاوزت على الساحة الأدبية التجارب الجديدة مع أنماط السرد التقليدية ، وانسياقاً وراء الحداثة تسارة والمعاصرة أخرى نوعت الروايات في تجاربها الشكلانية.

- عولجت معظم الروايات وفق جدل المتقابلات الثنوية ، فجمعت ما بين المولودج والديالوج ، الشعور واللاشعور ، الباطن والظاهر ، حتى اللغة لم تخل من هذه الثنوية ، فجمعت هي الأخرى ما بين عامية الحوار وفصاحة السرد ، وارتقت في بعض الأحيان لتكون شعرية الأداء ، أو تكون مميزة خاصة بالجنس الروائي .

- تأثرت تقنية الروايات بتقنيات الفنون السمعية والبصرية ، ولاسيما بفن السينما ، ويبدو ذلك واضحاً في أسلوب القطع والوصل | المونتاج والالصاق | الكولاج .

- برزت على السطح في هذين العقدین مشكلة الأصالة والمعاصرة ، وتحت تأثيرهما راح الكتاب يفتشون في تراثهم عن قضايا السرد والحكي وأساليب القص ، فجاءت نصوصهم مفعمة بالتناص التاريخي وغير التاريخي ، زاعمين أنهم في ذلك يقدمون شكلاً روائياً ينسب لنا ويشق من ماضينا .

- وقد رافق كل التطور التقني ، أو تأطر في مسائل التنظير الروائي ، مما يسمح لنا أن نقول أن التقدم على مستوى الابداع صاحبه إلى حد كبير تقدم على مستوى النقد والتنظير .

– هذا الغنى والثراء والتنوع الذي وصل إليه الجنس الروائي لدى كتاب الجيل هو ما جعلنا نطلق عليه بحق جيل التألق .

*

الجيل الجديد :

لكل عصر أو زمان جيله الفني الجديد ، سنطلق هذا المصطلح هنا على جيل الكتاب الذين أنتجوا كتاباتهم في عقد التسعينات ، سواء بدأ العقد بحرب الخليج أو بانتفاضة الحجارة ، ونزعم أن ثمة جيلاً آخر حديثاً أخذ يتكون بعضه وقد ظهرت نصوصه على الساحة ، وبعضه الثاني مازال يتلامح عبر الدوريات والمجلات ، وإذا سلم لنا باستخلاص سماته بعيداً عن ذكر الأسماء فأنا نقول على العموم أنه جيل مُطور لشيء من التقنيات التي وجدناها لدى الجيل المتألق ودافع بها إلى الذروة ، ومحاول إيجاد تقنيات مستحدثة يعرف بها – رؤية وأداء – وتنسب إليه ، وهو يتصف في الحاليين بصفة التجريب ، ولعل أهم السمات الفنية التي تميزه هي سمات التمادي التالية :

– التمادي في الاعتماد على وسائل الفنون السمعية والبصرية وإقامة علاقات مرئية لا تخطر على بال ، وإذا كان هذا التمادي يلقي إلى حد كبير نظرية الأجناس الأدبية التقليدية التي تسيج الأنواع بجدران فإنه لا يقدم بديلاً عنها سوى واقع التجربة .

– التمادي في التفتيت والتشظي ، تفتيت الحدث والشخصية وتشظي الزمان والمكان ، وترجع عقايل هذا التمادي بين الوصول إلى انطباع موحد نهائي وبين عدم الوصول ، وأرى أن أي نص لابد أن يترك في النهاية إحساساً ما بالنظام أو بشيء منه ، ووحدة الانطباع جزء من النظام شئنا أو أبينا .

- التماذي في الابتعاد عن واقعية الواقع والانجراف وراء لامعقولية الحياة وأظن أنه مهما بالغنا في هدم معقولية الأشياء فعلينا أن نحل محلها نوعاً من التوازن يوصف بالمعقولية ، وإلا فقد كل من الكون والإنسان والأدب مسوغ وجوده ، أن مهمة الأدب بعد الهدم التجاوز إلى البناء وإعادة إنتاج الحياة .

- التماذي في التخاطب الداخلي - رؤية وإدراكاً - ، ويرز هذا التخاطب - وهو حاصل جمع الرومانسية الجديدة مع الوجودية - في عدة مظاهر : في الضمير والمناجاة والحديث النجوى والعلاقات مع الأشياء والشخصيات ، وفي رأيي أن الانكفاء على جوانية المرء وعالمه الداخلي والنظر إلى الآخر والمحيط البشري من خلاله سيجعل الفن مجرد هذيان فردي محموم ينشغل به البطل عن الخارج ولا يعود يرى من طريق أمامه سوى الانسحاب .

- التماذي في التكيف والرميز والأسطورة ، والتماذي في تشكل اللاتشكل والبحث عن أي شكل بأي ثمن ، وهذان التماذيان تشارك فيهما الكتابة الشعرية الجديدة ، حتى كأن الحداثة هنا وهناك ليست مجرد تجريب بل الاغراق في شكلانية التعبير بشتى الوسائل والأدوات .

- والسؤال الآن هل هذه التماذيات على اختلافها جزء من إغراز الواقع الاجتماعي للبلدان العربية أو جزء من الوافد الغربي المستورد في النصوص والمذاهب النقدية؟ يدعي أصحابها أنها جزء من الحياة ، والحياة غير الواقع ، وندعي أن التفيت فيها كما التمزق والقرف والاضراب والغثيان شيء منه مستمد من الواقع ، وشيء آخر مستمد من واقع آخر وأرى أن المبدع الحق من يقود الأمة نحو النور ، يستشرف لها آفاق مستقبلها الوضيء ، وليس من يعكس أو يعبر عن ظلمات الواقع فحسب .

خاتمة :

حاولت في الصفحات السابقة أن أكشف تطور أجيال الرواية العربية التي امتدت زمانياً قرناً كاملاً ويزيد في صفحات عدة ، وككل اراءة مشهدة لسيرورة جنس أدبي لا بد من أن يقع الدارس هنا وهناك في هفوات بعضها في حسابانه وبعضها خارج هذا الحسابان ، ومهما يكن نصيب محاولتنا من الخطأ أو السداد فإنني أود أن أضيف في النهاية إلى ما مضى بعض الملاحظات حتى تكتمل الارية التي قصدت إليها .

- عنت بالفترة الفنية كما عنت بامتداداتها خارج زمنها الذي رأته لها ، وفي ظني أن الجاذبية دائماً هي للدوة وما الامتداد سوى تنوع عليها وتبع .
- لم تكن نقصد من وراء المفردات | الأوصاف التي وسما بها الأجيال أكثر من تمييز بينها وتوصيف لنصوصها دون أن نوحى بشيء من المعيارية التفاضلية .
- بذلنا الجهد ما أمكن حتى لانفرق البحث في مسارد الأعلام وقوائم الروايات ، لأن الغاية هي إظهار منحي الجليل في تقنياته من غير العناية بمفرداته .
- ربطنا حركة الرواية بحركة الواقع ، وعلى الرغم من أن مذهبنا النقدي ينطلق من نصية النص فإن عالم بعض الأجناس ، ومنها الأجناس السردية يتأثر بالاجتمع ، ويعكس حركته ويلبي حاجته ، وبيان الصلة بينهما أمر ضروري مهما ابتعد أو اقرب العالمان ، عالم الرواية وعالم الواقع .
- قد يبدو الاتكاء على اراءة تطور الرواية في مصر أكثر بروزاً منه في سواها ، ولا يعني ذلك أكثر من أمرين ، توفر المرجعية ، وتلامح التطور ، وهما معاً جزء من المهمة التي ندبنا أنفسنا لها في هذه الدراسة .

نجيب محفوظ وانعطاف الرواية العربية

نجيب محفوظ سيد الرواية العربية وعملاتها من دون منازع فقد عاش لها وعاشت به ، ارتبط بها فانعطف وارتبطت به فانعطفت ، منحها كل ما يملك أو يستطيع من قدرة فائقة وعبقريّة فذة ، ومنحته كل ما تقدر أو تستطيع من ذيوخ وشهرة وألق وانتشار ، فإذا قلنا أنه صار بها خالداً ، أو قلنا إنها صارت به عالمية لم نكن مبالغين أو مغالين ، فلماذا لا يمنح في الحالين جائزة دولية هي عند النظر الأخير أقل مما يستحق لأنه تخطاها أو تجاوزها من زمان ١٩ .

وحتى نكون منصفين لنجيب محفوظ وللرواية العربية في آن لابد أن نبدأ فنميز بين ثلاثة أنماط من الأدباء لكل منهم قدراته وطاقاته ، حدوده وآفاته ، مراميه وابعاده ، الأول هو الأديب المتألق ، والثاني هو الأديب - الظاهرة ، والثالث هو الأديب - الكوني ، وتقابل لدي هذه الأنماط الثلاثة من الأدباء أو تعادل ثلاثة مستويات من الموهبة هي مستوى الذكاء ومستوى الإبداع ومستوى العبقرية ، وتفاضلها أو تميزها هو هذا التدرج ذاته من الأدنى إلى الأعلى ، يمثل ثالثها ما سواه أو يضم ، في حين لا يمثل الأول إلا ذاته ورتبته.

الكاتب الأول - الفرد المتألق هو الذي وُهب نعمة الوعي ، وأوتي امكانية الفهم ، ومنح القدرة على التعبير عن نفسه وعن

غيره ، واستطاع أن يوجد لأدبه على الساحة خطأ متميزاً أو مكاناً ينسب له ولا ينسب لغيره . والثاني - الظاهرة هو من حمل الأول وتجاوزته والوضع القائم للأدب معاً وتخطاهما في تطلع واستشراق نحو المستقبل ، وشكل لنتاجه ولطروحاته مدرسة أو تياراً فرضهما بالقوة أو بالفعل . أما الثالث الأديب - الكوني فهو الذي يضم الاثنين ، ويأتي في مرحلة معينة من التاريخ ممتدة تتسم بالتحول والتغير والمخاض ، ويجسد حركة الواقع بكل ابعاده وأغواره ، ويعبر عن ضمير أمته - أفراداً ومجموعات - ويحمل رؤاها - ضمن الوضع البشري العالمي - نحو غد مشرق تعيش فيه خصوصيتها وعصرها ولا يأكل فيه الإنسان لحم أخيه الإنسان .

وإذا كان للمرء أن يذكر تحت النمطين الأولين - التآلق والظاهرة - مجموعة من الأدباء فإنه لا يستطيع تحت النمط الثالث - العبقريّة الكونية - أن يذكر إلا القلة ، وما من ريب في أن نجيب محفوظ يحتل لدى مختلف الدارسين وبتباين المعايير - مكانه المرموق السامق وسط هذه القلة .

كيف انعطف نجيب محفوظ بالرواية العربية وكيف أصبح لها سيّداً وعملاقاً؟

كانت الرواية العربية قبله سواء تلك التي استمدت مادتها من التاريخ أو من الواقع والمجتمع واتجهت هنا وهناك نحو التعلم أو التسلية والترفيه أو جمعت بينهما ، أو حتى تلك التي نسجها بالفنية والتحليلية والترجمة الذاتية بدءاً من زينب ومروراً بابراهيم الكاتب وسارة وعودة الروح وصولاً إلى حواء وبلا آدم ودعاء الكروان في

مصر خاصة - كانت كلها تدور حول النبع دون أن تعب منه أو تستقي ، مجرد محاولات تمهيدية أو خطوات على الدرب ، فمعظمها على الأغلب الأعم مصاب بهذا الصدع البارز بين التنظير الروائي وبين التطبيق النصي ، ويعتمد على التجارب الخاصة دون أن يرهف السمع إلى حركة الواقع ويحس به أو يتفاعل معه ، ويفتقر في جملة إلى التشخيص وخلق الشخصيات الإنسانية الحية ، ويتخلله الكثير من مظاهر الضعف والتفكك في البناء والتشكيل ، ويصنع أدباء كابدوا غيره من أنماط الكتابة ، ومع ذلك أو رغمه شقوا به الطريق وتركوا عليه أو رسموا بعض المعالم والصوى .

ثم جاء نجيب محفوظ فأفاد من كل ذلك ، وانتقل به أو انعطف - كما ونوعاً - من مرحلة إلى مرحلة ، مرحلة يمكن بالموضوعية الصرف أن نطلق عليها ونحن مطمئنون مرحلة نجيب محفوظ ، لأنه جعل من الرواية أفقاً قصياً وفضاءً واسعاً وشبكة علاقات وطروحات ، جعل منها عالماً ورؤية وفناً وأداة ، فلنقف عند هذا العالم نتملى خصائصه وأبعاده ، ونستبين رؤاه وقضاياها ، ونتحدث عن فنه وأداة الخلق فيه .

من «عبث الأقدار» حتى «ملحمة الحرافيش» أو «أمام العرش» وبينهما نيف وأربعون عاماً وأكثر من عشرين رواية أقام نجيب محفوظ عالمه الروائي المتميز بالثراء والعمق والتعدد والشمولية والكونية . الثراء لأنه شبكة متناسجة من العلاقات الفكرية والاجتماعية والسياسية والدينية والنفسية تتفاعل على مستوى الموضوع والحدث والشخصية وتتداخل ، تبتعد ، وتقرب ، تظهر وتختفي ، وتؤلف في مجموعها قسماته الخلاقة «الثلاثية» .

والعمق في استسار حركه الواقع الدفينة الغائرة وصولاً إلى الصيرورة دون الوقوف عند السطح الظاهر للعيان وعكسه أو محاكاته «خان الخليلي والسراب» والتعدد في عرضه مختلف الشرائح الطبقية والاجتماعية ، والتيارات السياسية اليمينية والمتوسطة واليسارية ، وسبرها أو فحصها ، وتسليط متباين الأضواء الحمراء والخضراء والصفراء على أوضاعها ، وتقليب وجهات نظرها «خان الخليلي ، زقاق المدق» ، والشمولية بنظرته إلى الزمان على أنه آتات متصلة وحلقات متشابكة بعضها يعقب بعضاً ، ينداح فيه أو يدور ، الماضي والحاضر والمستقبل ، وبنظرته إلى المكان أو الجغرافية وفتح الكوى والنوافذ على شتى الجهات والانحاء من أجل التغيير والإنسان «اللص والكلاب ، ثرثرة فوق النيل ، أمام العرش» . والكونية يجعله القضايا والطروحات أكثر مساساً بالإنسان والإنسانية ، أي يجعلها أموراً لا تنحصر في دائرة الشرق وحده «أولاد حارتنا ، ملحمة الحرافيش» .

ولم يكن ليتم خلق هذا العالم الروائي - ما دام للفنان موقعه وموقفه ووجهة نظره - إلا عبر فروضات وفروضات يأتي في مقدمتها فرضان أولهما القدرية ليس بالدلالة الدينية بل بالدلالة الطبيعية فكل إنسان مكتوب على جبينه منذ ولد قدره ولا مهرب أو فكاكاً ، قدره من خلال جبلته أو فطرته ، وقدره من خلال ظروفه المحيطة أو أحواله ، «بداية ونهاية» ، وثانيهما عنصر المصادفة وهو يلعب الدور الهام في صنع الشخصية وصياغتها أو خلقها ، وهذه المصادفة لا تمت إلى الخلل الفني الذي أصاب الرواية

التقليدية وعد أحد عيوبها لأنه هنا جزء من الحتمية التاريخية في بناء الحدث والشخصية أو جزء من قدرها .

وقد فلسف هذا العالم أو بناه وفق رؤية فكرية طورها عبر مسيرته الطويلة بدأت بالتمرد دون انتماء وانتهت بالانتماء ، بدأت برفض المطلق أو تحليله وانتهت إليه ، بدأت بالبحث عن مسار أو طريق وانتهت إلى تلمس نوع من طريق وجد عنده - أو هكذا خيل إليه - الحقيقة كاملة أو ناقصة .

على المستوى الأول مستوى الانتماء واللاانتماء يؤمن نجيب بالانتماء ويرفض اللاانتماء، بيد أنه يجعل الثاني مدخلاً إلى الأول ، أن اللاانتماء أي رفض الواقع والتمرد عليه ومحاولة تغييره هو الطريق إلى الانتماء ، الانتماء إلى الوطن والإنسان وإلى أفضل ما في هذه الأرض من قيم ومن مثل ، ومن الطبيعي أن يمر المرء في رحلته بين القطبين المتعارضين بأزمات واختناقات ، ويكابد صنوفاً متعددة من الألم ، ولكن لابد له أن يصل ، وفي سبيل هذا الوصول المنتظر عليه أن يتمسك ، ومن هنا صور الكاتب في مرحلته الاجتماعية مأساة السقوط لدى اللانتمين (الوصوليين والانتهازيين والمنفعيين) في حين صور أزمة المنتمين إلى اليمين أو اليسار وكأنه يود أن يقول على الإنسان أن ينتمي مهما يكن نوع الانتماء .

على المستوى الثاني - مستوى الدين والعلم - يحسس القارئ أن نجيباً مشى درباً شاقاً قبل الوصول إلى اقتناع محدد أو إيمان راسخ وأخير ، ففي الروايات الأولى قدم مستويات متعددة للنماذج الدينية والفهم الديني : مستوى المؤسسة العاجزة ،

ومستوى التدين التقليدي ، ومستوى الوعي الديني ، كما قدم نماذج للطرف الآخر العلم والمادة ، وكأنهما - العلم والدين - متعارضان أو متناقضان ، واستمر هذا التعارض حتى أولاد حارتنا التي أصدرها منجمة على صفحات الأهرام في النصف الثاني من الخمسينات ومنع طبعتها ، ففي هذه الرواية يقتل العلم الدين أو الإيمان ويقضي عليه ، ممثلين في البطلين عرفة والسيد الجبلابي ، ثم يؤاخي بينهما أو يوفق لأن أحدهما في حاجة إلى الآخر ولن يستغني عنه ، وفي روايات الستينات يتجه محفوظ نحو الميتافيزيقا باحثاً عن الحقيقة (الطريق ، الشحاذ .. الخ) ، وفي تصوري - وقد أكون على خطأ - أنه بعد هذه الروايات الميتافيزيقية والتصوفية طفق يفتش عن مخلص آخر ولكن فوق سطح هذه الأرض .

هل قولنا نجيب ما يقول وما لا يقول في نصوصه الروائية ؟ أعتقد أن الكاتب يكشف عن وجهة نظره شاء أم أبى من خلال أكثر من زاوية واحدة من زوايا العمل ، وأن من حق القارئ أن يقرأ مختلف الأعمال ويختار الزاوية التي يقتنع بها أكثر في تفسير النص الأدبي وتحليله .

هذا العالم الروائي وبرؤيته الفكرية التي أعلنت من شأن الفرد والإنسان مرّ كفن عند نجيب محفوظ أو تطور في خمس مراحل تأخذ عناوينها من الموضوعات التي عالجتها والطروحات أو القضايا التي تناولتها ، بيد أنها كانت بشكل أو بآخر تطور معها أدواتها ووسائلها في التقنية والمعالجة ، كما تطور أيضاً مفاتيحها في الشرح والتأويل .

المراحل الخمس التي مرت بها رواية محفوظ هي المرحلة التاريخية والواقعية بأنواعها الثلاثة التسجيلية والنقدية والنفسية ، والمرحلة الرمزية والتجريدية الفلسفية والملمحية ، وهذه المراحل تشمل جميع النتاج الذي أصدره بدءاً من عام ١٩٣٩ مع عبث الأقدار وحتى قمة تطوره «ملحمة الحرافيش» في السبعينات ، ولكل مرحلة رواياتها المعروفة ليس من الضروري أن اعددتها ، ولكني أود أن أشير إلى المرحلة الثانية - الواقعية الاجتماعية بأنواعها - هي التي ثبتته عملاقاً وسيداً للرواية العربية لأنها أخصبها وأغناها.

استمد نجيب روايات المرحلة الأولى من الفترة الفرعونية وروايات المرحلة الثانية من واقع المجتمع المصري فيما بين الحربين ، وروايات المرحلة الثالثة من هذا المجتمع في فترة الخمسينات - عبد الناصر والثورة - والفترة الرابعة والخامسة اتجه فيهما نحو المطلق والأفق الإنساني الأرحب متخذاً من واقع المجتمع المصري الجديد ونماذجه البشرية رموزاً يعلق عليها أو يحملها طروحاتها الفكرية والفلسفية ومع «أمام العرش» التي اختلف النقاد في تقويمها عقد جلسة لمقاضاة حكام مصر منذ عهد الفراعنة حتى فترة السادات ، مبيناً لكل سلبياته وإيجابياته ، وأرى أن هذه الرواية - وهي آخر ما اطلعت عليه من نتاج محفوظ - تشير إلى بداية الانكسار أو الهبوط نحو السفح الآخر أكثر مما تدل على رقي آخر أو صعود مستمر .

وقد رافق هذا التطور والانتقال من مرحلة إلى مرحلة عنده تطور آخر يماثله أو يستجيب له في أداة التعبير والتوصيل والتقنية الفنية أو المعمار الروائي .

كانت المفردة اللغوية في البدايات متعثرة إنشائية تكاد تكون مقحمة على النص أو مجلوبة إليه من خارج التجربة ، ثم أوضحت مباشرة تقريرية تعتمد على الترادف والثراء في فترة الواقعية التسجيلية ، وبدءاً من زقاق المدق نجدها أقرب إلى التعبير والتصوير والتناسب مع الحركة والحدث والشخصية ، ومع المراحل الرمزية والتجريدية والملحمية صارت اللفظة رمزاً يوحى أكثر مما هي علامة تدل ، أوضحت في التركيب الجديد والنسق الجديد تشكل بؤرة اشعاعات لا حصر لها من المعاني ومن ظلال المعاني ، أمست تكون هي وأنساقها لغة روائية خاصة في السرد ديمقراطية في الحوار على حد تعبيره هو .

ولم يقصّر استعمال المكان ولا الزمان ولا حتى الشخصية عن السير في ركب التطور ، كان الأولان - المكان والزمان - محدودين أو مقيسين قياساً كميّاً ، ولكل منهما أطره الحسية ، الوصف المادي المرئي وعقارب الساعة ، ثم تحولاً بدءاً من المرحلة الرمزية حتى الملحمية ليصبحا مقيسين قياساً نفسياً ، حيث لا مكان ولا زمان بالدالتين التقليديتين لهما، أضحى المكان من دون حدود، وأضحى الزمان من دون قيود كقيود البداية وقيود النهاية ، وقيود التتابع، لم يعد الضابط فيهما مدى انطباقهما أو صحتهما قياساً إلى الخارج بل صارت مصداقيتهما الرؤية الباطنية الضابطة بعين الحدس. وأكدّ هذا التطور ما طرأ على الشخصية الفنية من انتقال وتحول ، كان نجيب يعنى في مراحل الأولى بملاحظتها الخارجية المادية والفيزيكية ، وغالباً ما يربط داخلها بهذا الخارج ، حتى إنه يمكن لك أن تدرك تصرفها من خلال قسماتها أو ملامح ساحتها

الخارجية «حميدة وزينة وجعدة ورضوان الحسيني أمثلة صارخة في زقاق المدق» ، ثم عني في مراحلها اللاحقة بالداخل أكثر من عنايته بالخارج ، عني بجوانية الشخصيات وأعماقها وتداعياتها النفسية والداخلية ، وهذا أمر طبيعي يدل على مبلغ التماسك والتناغم في الموضوع والرؤية والبناء والآداة ، فما دامت القضية أضحت على مستوى الغيب والمطلق والتصوف ، وما دامت الوسيلة صارت رمزاً وإجاء فلا بد أن ترسم الشخصية من داخلها - بالمفردة والصورة والظل - حتى تتسق واطارها الجديد .

وفي ظني أن هذا التطور الكبير الذي طرأ على أدب الكاتب في الفن الروائي لابد أن يقابله تطور آخر في عملية التلقي وعملية النقد والمنهج النقدي فمن غير الجائز أن تكون وسيلة تلقي الأعمال الأولى ذات الطبيعة الحكائية السردية هي ذاتها وسيلة تلقي الأعمال الأخيرة ذات الطبيعة التركيبية ، ومن غير المعقول أن يكون المنهج النقدي المستعمل في دراسة النصوص التاريخية والواقعية والقائمة على التسطيح والبعد الواحد هو ذاته المنهج المستعمل في دراسة النصوص الرمزية والتجريدية والملحمية القائمة على تعدد مستويات الطرح والافتراض والمعالجة ، وإذا صلحت المناهج الوصفية والتاريخية والتفسيرية على تلك النصوص فإنه لا يصلح مع هذه النصوص إلا مناهج السبر والتأويل والتحليل .

لقد قرأت نجيب أول ما قرأته في منتصف الخمسينات ثم قُدِّر لي أن أعاش فيه طوال فترة الستينات ، وأن أنصرف إلى تدريسه ضمن ما أدرسه من تطور الفن الروائي العربي في جامعة دمشق ، ولكن كانت عين الرضا والاعجاب قليلة عن رؤية أي

عيب فلأنها حقاً قلما تجدد في هذا العالم الروائي مثل هذا العيب ،
أنه مثل الحياة فيها ما فيها من ضروب متنوعة متغيرة وشييات .

أن الانعطافة الحادة التي أدخلها نجيب على خط سير الرواية
العربية أنها كانت قبله مجرد ارهاصات فأصبحت عالماً رحباً واسعاً
وعريضاً ، كانت لا تنبئ عن مستقبل فرسم لها حاضرها ومستقبلها
لمدة تزيد على الأربعين عاماً ، نقلها من الاحساس بالذات إلى
الاحساس بالواقع والآخر ، عمقاً وزخماً وكثافة ، تحول بها من خط
في وسط الأفق فأضحت هي الأفق والفضاء ، أضحت شبكة
متعانقة من الأشياء والأفكار والاشخاص والعلاقات ، كانت
تقتصر على هذا المذهب الفني أو ذلك ، وتنسب إلى هذا التيار أو
ذاك ، فصارت تحتوي كل المذاهب والمدارس والتيارات ، وتختصر
رحلة الرواية من ثلاثة قرون في الغرب إلى خمسين عاماً في الشرق
وبكلمات وجيزة كانت الرواية العربية قبل نجيب محفوظ محلية
فأصبحت به وعلى يديه عالمية ، وهذا حسبه .

البنية السردية في رواية «المخطفون»

مقدمة :

إذا كان الدأب شرطاً أساسياً من شروط اكتمال التجربة الفنية ونضجها ، فإن في روايات الأستاذ عبد الكريم ناصيف ما يمكن أن نعهده ، على هذا النحو أو ذاك شاهداً على هذه الحقيقة . ومع إيماننا الراسخ بأن سبيل الكتابة الروائية طويلة ووعرة . وقد تحتاج إلى طبيعة صبورة تجالده وعورتهها ، نجد أن الأستاذ ناصيف يمتلك نفساً طويلاً يؤهله للمتابعة .

إذ يقدم في كل رواية يكتبها إمكانية جديدة من إمكانيات الصنعة الروائية ، ففي روايته الأولى «الحلقة المفرغة» اعتمد ضمير المتكلم لينقل التجربة الفردية لـ «يسرى رمضان» إلى الأفق الاجتماعي العام ، محاولاً ، قدر الأمكان ، وعلى الرغم من كل العقبات التي تعترض كاتباً مبتدئاً ، أن يخلق على السيرة الذاتية طابعاً روائياً تخيالياً . وقد كانت محاولته مترجمة بين السرد القصصي المباشر وغير المباشر ، والوصف شبه التوثيقي^(١) ، وربما كان ذلك مرهوناً بكون ما يرويهِ الكاتب مستقى من ملف حادثة واقعية أحاطتها تفاصيل كثيرة حولت الزمن الروائي عن مساره العام وركزته على حياة الشخصية الأساسية - يسرى رمضان .

بيد أن ثلاثيته «المد والجزر» جاءت بصيغة سردية أعلى مستوى من تلك التي عرفناها في «الحلقة المفرغة» ومع أن الكاتب بقي مهيمناً على الراوي في إدارة خيوط الحركة القصصية ، وحسم صيغوراتها ، فقد اختلف توظيف التقنيات الروائية اختلافاً شبه كلي عن تجربته الأولى ! . فبدل المسح المكاني العجول الذي ساد في «الحلقة المفرغة» ولاسيما في الفصل السابع والعشرين منها ، شهدت «المد والجزر» تراكيب سردية كان لها دور فعال في دفع الأحداث ضمن سياق السيرة التي ابتغها الكاتب ، وفي أثناء تعامله مع التراث الديني والثقافي خاصة ، وذلك ليسير من خلاله ذوات شخصياته على نحو ما نقرأ في افتتاحية الجزء الثاني من الثلاثية وعنوانه «الانكسار» : «إذا زلزلت الأرض زلزالها ، وأخرجت الأرض أثقالها ، وقال الإنسان ما لها ، يومئذ تحدث أخبارها» ، فما تراها كانت أخبار الأرض بعد زلزال حزين ؟ بماذا تحدثت بعد تلك الهزيمة ... الخ^(٢) ، فالآية القرآنية الكريمة لم تشكل استعارة تراثية - دينية وحسب ، بل دخلت ضمن مجرى البسرد العام والخاص في آن معاً ، فمن الجانب العام نجد أنها اندغمت في لغة الكاتب - الراوي كقوله : «زلزال حزين ، وبماذا تحدثت» ، ومن الجانب الخاص صارت دلالة الآية جزءاً من مناجاة «شعبان الدحدل» مختار تلك القرية الجولانية الذي صعقته هزيمة حزين عام ١٩٦٧ ، والربط بين الجانبين قد يستدعي أن يتدخل المؤلف ليتكلم بسخرية لماحة عن زلزال طوكيو ، وأغادير ، وسان فرانسيسكو ، وقد لا يستدعي ذلك .

التدخل مشكلة تقنية يجدر بنا أن نقف عندها بالتحليل

والدراسة إذا توخينا أن نلاحق منحى التجربة الروائية للأديب الكاتب خاصة أن الأدوات السردية التي استعان بها في ثلاثيته ، شبيهة إلى حد بعيد بالأدوات التي استعملها في رواية «المخطوفون» وعندما نقول شبيهة ، فنحن لا نقصد ، بالطبع ، أنها متطابقة ، مما يقودنا إلى إثارة السؤال الآتي : ما طبيعة البنية السردية « في الرواية ، وهل ساهمت هذه البنية في تواتر القصة المحكية وتعدد محاورها ؟ وسيعكس هذا السؤال بدوره الكثير من العثرات النقدية التي تتعلق بالمنظور المنهجي العام الذي يشمل مجموعة مدارس النقد البنيوي واتجاهاته ، لذلك ، وقبل أن نبث مسألة «البنية السردية» في «المخطوفون» نرى من المفيد تحديد المفاهيم التي سنعتمدها في دراستنا هذه .

مصطلحات الدراسة ومفهوماتها :

مصطلح السرد **NARRATION** من أكثر المصطلحات إثارة للنقاش والمسائل الخلافية ، فمسالك الدارسين متشعبة ليس في مجال تحديد المفهوم فقط ، بل في سعة هذا المجال للمدلولات المتباينة وضيقها عنها كذلك ، فمنذ نشوء علم اللسانيات برز الاهتمام بالسرد بصفته تعبيراً عن طائفة من الوحدات اللغوية المنتظمة التي تشكل القصة ، لكن دوسوسير لم يدرس هذه الوحدات إلا من زاوية التركيب النحوي ، وبناء على علاقتها بالمتكلم والمخاطب ، أي انطلاقاً من كونها ظواهر لغوية ^(٣) . ولاشك في أن اختصاص «السرديات» نما في تربة علم اللغة السوسيري ، لكنه لم يعد اختصاصاً متكاملاً فيما بعد ، ولهذا يمكن اعتبار علم السرد

NARRATOLOGY علماً لاحقاً لاطروحات دوسوسير اللغوية ، لأن المشتغلين فيه وسَّعوا حدود استخدامه لتشمل علم الدلالة ، والبنوية، وحتى علم الجمال الأدبي .

إذا لاعجب من تداخل الاتجاهات ، واختلاف التسميات حتى لو تشابهت المنطلقات ، ويمكن أن نشير إلى مفهوم البنية السردية NARRATIVE STRUCTURE في فرنسة هو : في الواقع عدة مفاهيم يصعب على الباحثين توحيدها . ومعناها عند تودوروف لا يقترب إلا جزئياً من المعنى الذي يعطيه إياه جيرار جينيت أو بورنوف وأوليه ^(٤) . وبمجرد المقارنة البسيطة بين المدرسة الفرنسية ، والمدرسة الانكليزية (هنري جيمس) ، أو المدرسة الأمريكية أو السوفيتية ، تظهر لنا مدى عدم الاستقرار علم السرد على الرغم من مضي قرابة القرن على ولادته . ويكفي أن نضرب مثالا واحداً على تعدد تسميات الخطاب السردى المختلفة باختلاف الباحثين ونظرياتهم ، ومنها - كما يوردها سعيد قطين : «وجهة النظر - الرؤية - البؤرة - حصر المجال - المنظور - التعبير» ^(٥) .

وثمة كم لا يستهان به من الدراسات التي تتصدى لمشكلات السرد من هذه الزاوية أو تلك ، ونرى معظم هذه الدراسات مترجماً إلى اللغة العربية بمصطلحات مختلفة هي الأخرى . ولما كان تعدد النظريات الأجنبية عاملاً من عوامل عدم دقة هذه المصطلحات ، فإن الترجمات العربية تضيف عاملاً آخر على قدر كبير من التعقيد يبدأ من البحث عن المعادل اللفظي للمصطلح الأجنبي وينتهي إلى دلالة المنهجية الثابتة التي تجعل منه أداة صالحة للبحث الأدبي المتعمق ، ولذا رأينا ضرورة الانفتاح على المناهج التي تعنى بدراسة

النص الروائي ، ونستقي منها ما يناسبنا . وأنا لواجدون في عدم وحدة المصطلحات منزلقاً خطيراً من مزالق النقد الروائي . وهو منزلق يدفعنا للبحث عن الأسس العامة التي لا يختلف عليها المترجمون أو الناقدون الذين درسوها بالانكليزية أو الفرنسية أو غيرهما .

من هذه الأسس أن السرد يتضمن ثلاثة عناصر متضامة فيما بينها وهي : الكاتب والقصة ، والقارئ ، أو المرسل والرسالة والمرسل إليه . أما الرابط الضام لهذه العناصر فهو عملية القص التي تفترض وجود الراوي ومن معرفة كيفية نظر الراوي إلى أحداث القصة ، والشخصيات التي تقوم بها ، نستطيع أن نحدد معالم البنية السردية للرواية التي ندرسها . ومفتاح هذه المعرفة يوجد - في رأينا - في مفهوم وجهة النظر POINT OF VIEW التي تتيح لنا استعمال مصطلحات أخرى تابعة أو منضوية تحت هذه الوجهة من مثل الكاتب - الراوي ، والراوي - الشخصية ، والشخصية - الشخصية ، فوجهة النظر مقنن فعال لتواتر القصة المروية ، فعبورها تنتظم وظائف العناصر للبنية السردية وعلى رأسها الحيز المخصص لأفعال الشخصيات ، وذلك لأن كل شيء يتغير في القصة إلا أفعال الشخصيات ووظائفها ، مما يعطي أهمية بالغة لدور الراوي الذي يحيطنا علماً بأسرار هذه الشخصيات سواء أكان يراها من الخارج ، أم كان واحداً منها .

وعندما نجعل مفهوم «وجهة النظر» مركزياً لتحديد منهجنا على نحو أفضل ، ولا نكون مضطرين لتشعيب دراستنا للرواية مرة باعتبارها حكاية FABLE ، ومرة باعتبارها قولاً أو خطاباً

DISCOURS ^(٦) . فالسرد الذي يدير الراوي خيوطه يدمج الجانبين (المندمجين أساساً) فيما يمكن أن نسميه بحركة الحدث **DYNAMIQUE OF ACTION** . وفي هذه الحال ستغدو الفوارق بين مصطلح الحكاية ومصطلح القول أو الخطاب ثانوية بالقياس إلى المنظومة السردية العامة المرهونة بوجهة نظر الراوي ليس على صعيد تطور الشخصية وحسب ، بل على صعيد الزمن الذي تتطور فيه هذه الشخصية . وعلى هذا ستتزاوج حركة السرد بين دفع الأحداث نحو صيروراتها ، وإيقاف حركتها للانعطاف باتجاه التصوير الوصفي ، أو الارتداد الاستذكاري ، أو ربما التنبؤ الاستشرافي ^(٧) .

ونحن - أن كنا نعتقد أن النص يقدم على الدوام أشكالا غير نهائية للسرد وتقنياته - نرى أن البنية السردية على الصعيد النظري الذي تقدّمنا به قد يتقاطع مع أطروحات البنيويين في ناحية أو أكثر من نواحيه ، ولا سيما في مسألة «المونتاج» ونماذجه التي تسمى في البنيوية بـ «السردية» أو «بعلم السرد» . وهذا ما سنسعى لتحليله وتوضيحه في رواية «المخطوفون» لأنها تقدّم من هذا الجانب نماذج سردية متعددة ، ومتداخلة في آن معاً .

مستويات الرؤية : بنية السرد تقنية تستجيب لضرورتين تتعلقان بقارئ الرواية هما :

١ - معرفة « من يتكلم ؟ » في القصة .

٢ - معرفة « من يرى » أحداث القصة ومجرياتها ؟

وهاتان الضرورتان متلازمتان ، وما يهمنا هو تأكيد أن الرؤية

هي شرط الكلام ، بمعنى أن «وجهة النظر» التي تشمل «مستويات الرؤية» هي التي تحدد طبيعة الرؤية فيما إذا كانت ذاتية أو موضوعية فالذاتية تعني الحضور الدائم للراوي وهيمته على شخصيات القصة ، على حين أن الموضوعية تجعل دور الراوي دوراً ناقلاً ، شبيهاً بدور الخالق عظيم القدرة وغير المرئي ، والذي - كما يقول فلوبيير - «نحس به دون أن نراه»^(٨) .

واستناداً إلى الذاتية والموضوعية يحدد جينيت^(٩) نوعين من الرواة ، راوٍ كلي المعرفة ، يحيط بكل شيء في القصة ، وراوٍ - شخصية أو بطل يروي قصته بنفسه ، وبوساطة هذا التحديد يسهل الحكم على البنية السردية العامة للرواية ، إذ يميز النقاد «روايات ضمير المتكلم» و «روايات ضمير الغائب» . وتخضع الروايات الأولى لرؤية داخلية ، بينما تخضع الروايات الثانية لرؤية خارجية ، والسؤال الآن : ما الطبيعة العامة للبنية السردية في رواية «المخطوفون» وما المستويات التي تطرحها على صعيد الرؤية السردية ؟

يختار الكاتب عبد الكريم ناصيف لتمرير وجهة نظره عبر الراوي ، رؤية خارجية تجسدها المقاطع الآتية التي سنختارها من سياق السرد حيث يكون توزيعها ممتداً على طول النص ، ومستقى غالباً من فواتح الفصول :

(أ) «رفعت السفينة مراسيها وبدأ الجسر الخشبي بالتحرك فاصلاً السفينة عن رصيف الميناء ، فيما انطلقت نفثة بخار قوية تشق عنان الفضاء معلنة رحيل «قاهرة البحار» في رحلتها إلى الشاطئ الآخر . (الرواية ص ٩) .

(ب) «طوال الأيام الثلاثة التالية ، كان ثمة شاغلان للسفينة وركابها : السندباد ، ودوار البحر» (الرواية ص ٤٢) .

(ج) «للنوم عدوان : الألم والخوف ، يقربك الألم فيجفوك النوم ويحل بك الخوف فيبعد عنك الرقاد ذلك أن للنوم أثنا في ثلاثا لا يقر إلا بها : طمأنينة النفس ، وراحة البال والاحساس بالأمان ، وكيف يرقد جفن لمن فقد الأثافي الثلاث» (الرواية ص ٦٦) .

(د) «ليس هناك مطلق» هذا ما قاله اينشتاين فألغى أشياء كثيرة وبَدَّل مفاهيم كثيرة . الحق المطلق ، الكمال المطلق ، القيمة المطلقة ، كل ذلك انتفى ، وبانتفائه انتفت أيضاً مصطلحات كثيرة...» (الرواية ص ٩٠) .

(هـ) «عند الأصيل هب ليون من فراشه على صوت مكبر ينادي بالناس أن اخرجوا إلى السطح وألقوا نظرة أخيرة على مساعد القبطان...» (الرواية ص ١٧٠) .

(و) «الذاكرة شريط تسجيل يكون حيناً بالغ الصفاء فيقدم لك أخفت الأصوات وأدق الهمسات ، لكنه في حين آخر يكون مشوشاً...» (الرواية ص ٢٠٣) .

(ز) «كز غالي بابا على أسنانه ، وزم شفتيه...» (الرواية ص ٣٠٨) .

فالجو الذي تصوّره هذه المقاطع يوحي بأن الذي يرى ويتكلم هو راو كلي المعرفة ، ويستحضر إلى الذهن الكاتب الذي يتماهى مع الراوي يأخذ عنه الكلام ليتحدث عن أفكاره الخاصة كما يظهر في النصوص (ج، ز، و) على أن الرؤية الخارجية لا تمنع

الكاتب من تنويع مستوياتها . وما في النصوص التي استشهدنا بها سوى طابع عام ربما نستطيع بمساعدته القول : «أن رواية «المخطوفون» مسرودة بضمير الغائب ، وهذا الضمير يفسح المجال لضمائر أخرى يعبر عنها انعطاف في وجهة السرد ، أو تداخل في مستويات الرؤية .

ولكي نميز هذه المستويات سنستعين بمفهوم التثبيير FOCALISATION الذي استنبطه كل من بويون ، وتودوروف ، وجينيت وباتيون ، ودرسوا مفهوم الرؤية السردية من خلاله ، وأبرزوا نماذجها الأكثر شيوعاً في السرد الروائي ، وهي :

١ - الرؤية من الخلف : التي تجعل الراوي في مستوى من العلم أعلى من مستوى الشخصية ، على نحو ما نقرأ في هذا الشاهد من رواية «المخطوفون» .

«كان من الواضح أن المعماري متفائل بالمستقبل ، فرح برحيله إلى الشاطئ الآخر شأنه شأن سماح وليون وعجان الحديد وركاب السفينة جميعاً ... فحيثما نظرت في صالة الطعام كنت ترى جماعات باسمة ، تسمع ضحكات هنا وهناك ... تشعر بالعيون تزغرد ...» (ص ٣٠) .

فاستخدام الفعل الناقص «كان» من جهة ، وأسلوب الشرط من جهة ثانية يدلان على أن الراوي متوضع خلف «الشخصيات» يلاحق تحركاتها ومظاهر انفعالاتها وينقلها لكن ليس كما تحدث في الحقيقة ، بل كما يرى هو أنها تحدث . ولا يكاد مستوى الرؤية من الخلف يتأثر تأثيراً يذكر باستعمال الراوي لصيغة المخاطب (نظرت ، وتسمع ، وتشعر) ، وتجدر الإشارة إلى أن هذا المستوى من الرؤية غالب الاستعمال في الرواية ، وكثيراً ما يعتمد الكاتب

لكشف ظروف شخصياته الزمانية والمكانية ، والنفسية ، كما في هذا النص : « كانت قاعة الطعام ، صالة الرقص ، أبهاء الاستقبال جميعاً قد أعدت للحفل ، الزينات في كل مكان (...) ... بمثل هذا الا حساس دخلت «سماح» الحفل شاعرة وكأنها تكاد تطير فرحاً ... إلى جانبها أخوها ليون وإلى الجانب الآخر «حازم عجان الحديد» الذي بدا وكأنه ينشد إليها اللحظة تلو الأخرى (.....) بصعوبة بالغة استطاع ضرغام اقناع عروسه بحضور الحفل ، كان القبطان قد زارهما بنفسه ... » . (الرواية ، ص ٥٥ ، ٥٦) .

فالتعبير كلام الراوي معدوم ، لأنه يعتمد المسح العام دون التركيز على شخصية دون أخرى ، ولذلك يطلق النقاد على هذه الرؤية اسم «نظرة الاله» والاله هنا معادل لعلم الراوي بأقدار الكون القصصي الذي يرويّه . ولا تكاد رواية من الروايات الكلاسيكية تخلو من هذه الرؤية .

٢ - الرؤية «مع» التي يكون الراوي ، بموجبها ، مساوياً للشخصية من حيث المعرفة بالقصة ، كما يتخذ التعبير مساراً داخلياً لتتوازي الذاتية والموضوعية ، وهذا ما يتهياً في الرواية عندما يوائم الراوي بين «رؤيته» للأشياء و «رؤية» الشخصيات لها أيضاً ، وبفضل هذه الموازنة يشعر القارئ بالمشاركة في القصة التي تتوالى أحداثها في مجرى التنوع السردي ، فلنقرأ هذا المقطع المعبر عن ذلك : بل نذهب .. والآن .. «رد حازم بصوت كالصراخ ، فالجندي السابق لم يستطع أن يتصور كيف تصل الندالة (....) فاندفع مسرعاً ، جارا معه «سماح» وأخاها «ليون» يشغل ذهنه سؤال واحد فقط : «ماذا ينبغي أن أفعل ؟» (....) ، « شهد حازم في بعض العيون دموعاً ... » آه أيتها الدموع لماذا لا تتحولين

إلى نار تشعل غابات الخنوع ؟» راح يتساءل وهو يقترب من الدقل « ، (الرواية ، ص ١٦٠ - ١٦١) .

والهدف من التنوع السردي هو خلق التناوب في الدور بين الراوي والشخصية ، إذ تترافق المقاطع الخاصة بكل منهما مع الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر ، لكن الخطاب الأخير يطبع البنية السردية بطابع الوصف والتحليل النفسي السطحي والمعمق : « صعد القبطان آهة طويلة بدت وكأنها ستخل بتوازنه فأسرعت المحامية تسنده ثم تجلسه على المقعد الخشبي الضيق بينها وبين الشاعر (...) وكانت ثيابه متسخة مشعثة وكأنها ثياب متسول مقعد يزحف على الطرقات «ما أسرع ما يتغير الإنسان حين يحيط عليه الحدثان» ايه ... احك ماذا عنكم ؟ (....) قال القبطان غالي بابا بنبرة قريبة من الهمس وسرعة بدت مشحونة بكل ما في العالم من لهفة وشوق» (الرواية ص ١٦٦) . والراوي لا يكتفي بمصادقية ما يرى ، إنما يضيف إليها مصداقية الشخصيات التي يتحدث عنها ومع أن هذه التقنية قليلة في الرواية إذا قيسَت الرؤية من الخلف ، تبقى بارزة في رواية «المخطوفون» .

وهذه ايجابية من ايجابياتها على أية حال .

٣ - الرؤية من الخارج التي يتراجع فيها الراوي مفسحاً المجال لتقدم الشخصية التي تتفوق درجة علمها بالأشياء على درجة علمه. ويغدو الخطاب خطاباً ، وبدل أن يتجه التبرير نحو الداخل ليعود من جديد إلى الخارج ، يصير داخلياً محضاً ، حيث يكون الحوار الداخلي مركزه ، ومنبعه أيضاً ، ويتاح للقارئ أن يقف أمام الشخصية مباشرة ، ويطلع على أسرارها ، وهمومها سامعاً لغتها

هي لا لغة الراوي الوسيطة ، غير أن هذه التقنية لا ترد صافية في رواية «المخطوفون» ، لأن الراوي يأخذ دور المنظم لكلام الشخصيات الاستبطاني ، وربما رجع ذلك إلى طبيعة التداخل في المنظورات السردية ، ويضاف إلى التنظيم محاولاته المتكررة ألا ننسى أن الشخصية تذكر أو تحاور ذاتها ، فهذا زوج كلثوم تعتمل في رأسه الأفكار أثر أصابة كلثوم بدوار البحر : «اللعة !! لو كنت أعلم أنها ستصاب بدوار البحر لما اخترت الارتحال بالسفينة؟» ، كان ما يفتأ يكرر لنفسه «شهر غسل منحوس» بدأ المرض والألم إذن ، ستكون الحياة كلها مرضاً وألماً... . وهكذا كان يناقش الأمر ، محاوراً مجادلاً ، فهو وحيد ... عروسه ضعيفة مريضة ، لا تستطيع فتح شفتيها إلا لتصعيد آهة أو دفع قيء فمن يحاور يا ترى؟» (الرواية ص ٥١) . إذا ، الوحدة هي مفتاح التأمل ، ومراجعة الذات ، ومخاطبتها . والقارئ لا يتأخر كثيراً عن إدراك مغزى هذه اللعبة التقنية حتى لو لم يتدخل الراوي لتسوية الحوار الداخلي ، وما يقال عن هذا النص الذي أوردناه دليلاً على هذا المستوى من الرؤية السردية ، يقال عن أمثلة كثيرة تنتشر في «المخطوفون» ولا سيما في فصولها الأولى .

تجليات المواقع | تعدد الأصوات (١١) :

قد يكون في طبيعة البنية السردية المركبة لرواية «المخطوفون» خصوصية تعدد الأصوات التي تساهم في دفع أحداث القصة ، وديناميتها ، ومن السهل على القارئ أن يضيف إلى صوت الراوي الذي تجلّى في أثناء عرضنا لمستويات الرؤية ، أصواتاً أخرى ترفده

وتوسّع من جوانبه ، وهذه الأصوات هي :

١ - الصوت التوثيقي - الاخباري الذي يبدو على شكل مقتطفات من أقوال الصحف ، ويستعين به الكاتب ليكون رافداً للأصوات السردية الأخرى ، وذلك بدءاً من الفصل الثالث حيث نقرأ قبل بداية الفصل الترويسة الآتية : وقد أثارت حملة العنف الجديدة التي أعلنها اسحاق راين والقائمة على أساس تحطيم وتكسير عظام «الفلسطينيين» مناخاً من الاستياء العام ، وأسفرت هذه الحملة عن جرح عدد كبير من المواطنين الفلسطينيين وبلغ الذين عولجوا في أحد مشافي غزة من الكسور.... الخ». (الرواية ص ٦٥) . ويتكرر هذا الصوت في مطلع الفصول اللاحقة حتى آخر الرواية ، وقد لعب الصوت الخارجي في ظاهره دوراً هاماً في عملية مشاكلة النص الروائي للواقع ، فانطلاقاً من اللحظة التي اكتشف فيها القبطان غالي بابا وأعوانه خطر الغرباء ، ومغبة المضايقات التي سببها لركاب السفينة ، قرّر الراوي أن يوقف الإحائية النص بأثبات شرائح من واقع يتداخل فيه ، ويرفده بمواقفه وشخصياته . وهكذا نجد القرصنة التي مارسها الغرباء بخطفهم «لقاهرة البحار» معادلة لجريمة الصهاينة بحق شعبنا الفلسطيني كما يفيد المقطعان المتواليان من نهاية الفصل الثالث ، وترويسة الباب الرابع التوثيقية .

.... وحين أوشك أن يخرج سمع ابن جدعون يرد وقد لحق بعصابته : «ليكن ذلك أيها القبطان .. قرصنة .. خطف .. سمها ما شئت ، المهم أن تصبح السفينة لنا ، المهم أن تعترفوا بذلك وإلى أن يتم هذا أنتم مخطوفون» . (ص ٨٨) .

- «لقد قتل الاسرائيليون ما لا يقل عن ثمانية وثلاثين فلسطينياً خلال الأحداث التي جرت هناك ، في الضفة الغربية المحتلة والقطاع» (ص ٨٩) .

٢ - الصوت الاسطوري - الغيبي الذي يجمع بين الداخل والخارج ، فهو داخلي بحكم أن من يمثله هو من واحد من ركاب السفينة اسمه السندباد ، وخارجي لأن السندباد الموجود في السفينة هو نفسه السندباد البحري صاحب المغامرات التي تحكيها قصص «ألف ليلة وليلة» . وهذا الصوت يعطي السرد أبعاداً غرائبية ، واشكالية أيضاً ، على صعيد تكون الشخصية ، كما على صعيد

الخطاب السردى ، وإذا كان انتقال السندباد البحري إلى «قاهرة البحار» قد حمل شحنة جديدة بوجود حفيدته معه ، فقد بقيت طبيعة الحكايات التي قصتها على ركاب السفينة محتفظة بشحنها الغرائبية ، والاسطورية ، وليس في ذلك علاقة معاكسة لتلك التي أقامها الصوت التوثيقي - الاخباري ١٩ ففي التوثيق خرج الخطاب من التخيل إلى الواقع ، وفي قصص السندباد خرج التخيل المشابه للواقع ، إلى تخيل التخيل ، أو لنقل إلى تخيل من نوع أقل ما يميزه هو تجاوزه للمعقول بما يتطلبه من امكانية التصديق ، ذلك لأن صوت الراوي يندغم في صوت السندباد مرة ، ويترك المجال لصوت شهرزاد مرة أخرى ، وحتى في الحال الأولى يجمع صوت السندباد بين صوت الراوي - الشخصية ، والراوي - التخيل من خلال عبارة «كان ياما كان في قديم الزمان» ثم يأتي ضمير المتكلم ليعطي صوت السندباد واقعيته الحاضرة إذ يقول محدثاً : «كان ياما كان في قديم الزمان ... كنا مسافرين ذات يوم على مركب عظيم فيه تجار وركاب أهل خير وناس ملاح طيبون . ولم نزل سائرين من بحر إلى بحر ومن جزيرة على جزيرة ومن مدينة إلى مدينة وفي كل مكان مررنا عليه نشترج ونبيع ونشتري ونحن في غاية الفرح والسرور إلى أن كنا في يوم من الأيام الخ» (ص ٧٤) ، ففي هذه الحكاية السندبادية صوتان : صوت من داخل الراوية ، على اعتبار أن السندباد من شخصيات «المخطوفون» ، وصوت من خارجها ، لأن الكاتب استعار الحكاية أصلاً من «ألف ليلة وليلة» ، وجعلها قصة ضمن مجريات قصة روايته .

لكن هذا الصوت نفسه سيصير خارجياً عندما سيسند فعل القص إلى شهرزاد ، والسندباد نفسه سينقل عنها نقلاً ، يستعير فيه الكلام المباشر ويقول : «قالت شهرزاد : بلغني أيها الملك السعيد ذو الرأي السديد أن السندباد البحري تابع حكايته لأخيه السندباد البري قائلاً : فبينما نحن في تلك الجزيرة ... الخ» (ص ١١٩) . وما أن يسأل القارئ نفسه عن موضوع حكاية شهرزاد للملك السعيد ، حتى يكتشف أن تحكي قصة السندباد البحري الذي ينقل

كلامها إلى حفيدته والآخريين الموجودين على ظهر السفينة «قاهرة البحار» ، وربما نجح الكاتب في مثل هذه المواضع محققاً تعددية الأصوات السردية التي تعد من التقنيات الروائية المعقدة . ولو حاولنا الآن أن نجسم هذه التعددية لنتج لدينا المخطط الآتي :

حكاية السندباد عن نفسه = صوت الراوي + صوت الشخصية
حكاية السندباد عن قصته صوت الراوي - الشخصية +
كما روتها شهرزاد صوت شهرزاد +
للملك شهريار صوت الراوي - الشخصية .

وتبني علاقات المخطط داخل قصته الرواية التي يرويها راو آخر غير السندباد ، مما يدخل إلى بنية السرد بعداً آخر أيضاً يتعلق بصوت الراوي المتراجع في هذا الموقع ، والمتضمن فيه رغم ذلك .

- ومن توابع صوت السندباد المتعدد الأبعاد ، صوت غيبي ذو أصول عقائدية كتلك التي أفصح عنها إحدى شخصيات المخطوفون ، وهي «الجاراة الخامسة» دون أن ترى كون السندباد قد تقمص نفسه عشرين أو ثلاثين مرة ، أية مجافاة للمنطق :

«أيعقل أن يتقمص السندباد نفسه عشرين أو ثلاثين جيلاً؟» «متمم» ردت صاحبة الفكرة الغريبة» وإلا كيف تفسرين ظاهرة هذا الرجل؟» «لا وألف لا، فكرة التقمص تقوم على مبدأ العقاب والثواب ... من كان صالحاً في حياته يوتقى مرتبة في سلم الحياة ، ومن يكن طالحاً ينخفض مرتبة الخ» (ص ٤٣) . ولا تغالي إذا حكمنا على هذا الصوت بأنه لم يتجاوز كثيراً صوت الكاتب - الراوي ، وإن جاء بصورة حوار بين مجموعة شخصيات لا نعرف أسماءها ، ولا ماضيها . ولا نجد أن الرواية بحاجة إلى هذا الصوت لتسويغ وجود شخصية السندباد ، وإن كان النص مشحوناً بدلالات أخرى لا مجال لذكرها هنا .

٣ - الصوت الثقافي الذي يذكر القارئ دوماً بوجود الكاتب في جبة أية شخصية من الشخصيات ، وأن تمثل ذلك بصيحة أحد ركاب السفينة : «صاح أحد الرجال الذين كانوا قد تجمعوا في تلك الأثناء أما بدافع الفضول أو بدافع الشعور بالواجب تجاه مسألة بدت وكأنها تقلق ركاب السفينة» الموضوعية والمنطق المجرد ، هذان هما المبدآن اللذان ينبغي أن نسير عليهما . أما الشؤم والتطير وما إلى ذلك من خزعات فأمور لا يجوز أن تدخل دائرة تفكيرنا .. هكذا تكلم زرادشت !» . وما الجملة إلا الدليل الساطع على أن فكر الشخصية (أحد الرجال) المتنورة يشي بفكر الكاتب ، وثقافته ، وإلا فمن هو هذا الرجل المسافر الذي استعمل عنوان كتاب نيتشه «هكذا تكلم زرادشت» وكأنه مفردة عادية من مفردات حديثه اليومي ، وحديث من يسمعه ، على اعتبار أن العنوان سبب ضحك السامعين :

«وانطلقت قهقهات من هنا وهناك بدت وكأنها تضع خاتمة للمسألة ، فقد انفض الاجتماع للتو» . ص (٤٨) .

واستعمالات الخطاب الثقافي كثيرة ومتنوعة سنقتطف منها بعض الأمثلة :

١ - الثقافة الميكانيكية : لم تكن السفن يومذاك تعرف الحركات بخارية كانت أم انفجارية .. (ص ٥٣) .

٢ - الثقافة الأدبية : يقول السندباد للشاعر «تكتب الشعر الحديث إذن ؟» ويدور حوار «وأنت لا يمتك إلا الشعر العمودي ... أليس كذلك ؟» «أنا يمتعني الشعر الموسق .. فالشعر نغم يا شاعري وحيث لا يوجد نغم لا يوجد شعر» . «اتفقنا إذن .. لكنك في شعري تجد النغم الداخلي .. الموسيقى التي تسكن الأعماق فتهمز الوجدان طرباً» . ص (٦٠ - ٦١) .

٣ - الثقافة الجغرافية : «... أما البحر ، ذلك الزئبق الرجراج ، القلب المتحول ذاك الذي يرتفع إلى الأعلى حتى ليخيل إليك أنك تصعد قمة إفروست ، ثم

ينخفض إلى أسفل حتى ليخيل إليك أنك تهبط أعماق البحر الميت ..» (ص ٦٦ - ٦٧) .

٤ - الثقافة السياسية : وهي أقل الأصوات وطأة على بنية السرد وتطورها : استأنف ابن جعدون متجاهلاً كلام القبطان وسخريته «طوال عمري كنت أتخذ من غاندي مثلاً أعلى ... تصور .. المهاتما غاندي المعلم الزاهد ، رجل ضعيف الجسم نباتي النزعة لا يأكل اللحم أبداً ويواجه أعتى امبراطورية في التاريخ ، امبراطورية بريطانية التي لم تكن تغيب عنها الشمس ، وما هو سلاحه اللاعنف ، أليس هذا مثيراً لـ للاعجاب ؟» . (ص ١١٠) .

ولسنا ندرى أين يمكن أن نصنف الثقافة التراثية التي يثها الكاتب في ثنايا خطابه السردية ، غير أننا لن نستعمل صوتاً مستقلاً ، فالتصاقها بالكاتب الراوي يضيق كثيراً من ميدان خروجها إلى أفق الخطاب المستقل . ونرجح أن يكون التضمين هو المروم عند الكاتب ، فالقبطان غالي بابا يخاطب ابن جعدون قائلاً : «لم تؤمن بشيء وتفضل عكسه ؟ لم تقول ما لاتفعل ؟ ... كبير مقتاً عند الله أن تقولوا ما لا تفعلون» . فالإقتباس القرآني ظاهرة غدت معروفة في نصوص النثر العربي الحديث ، وفي النصوص الروائية خاصة (المخطوفون ص ١١٠ ، ١٣٠ ، وغيرها) .

أنماط السرد :

قد يعني مصطلح «أنماط السرد» علاقة الراوي بالمروي من حيث الخطاب أو القول ، ومن حيث البعد الزمني لهذا الخطاب ، لكننا نقصد من استعماله البعد الزمني لـ «وجهة نظر الراوي» الذي يستعمل صيغاً متعددة لاكمال جوانب قصته في الماضي والحاضر وربما في المستقبل ، ولعل في هذا التركيب الزمني لوجهة النظر

السردية ما يهيء للرواية أن تستوعب تقنيات الفنون الأخرى وفن السينما خاصة ، ولا سيما في القطع المشهدي الجامع بين عدة أزمنة في لحظة واحدة مما يمكن أن نسميه بالسرد الفيلمي المتزامن ، وما يهمنا الآن ليس الجانب الجمالي ، بل الجانب التقني - السردية ، إذ نعلم إلى تمييز أنماط السرد التي اعتمدها الكاتب - الراوي في عملية «القص» .

يحدد الدارسون حركتين للسرد في علاقته بالزمن ، وهما حركتان تساعدان الكاتب في حل المشكلات الناتجة عن الزمن السردية :

١ - الحركة الأولى تتصل بموقع السرد من الصيرورة الزمنية التي تتحكم بالنص ، فقد تكون الصيرورة خاضعة للعودة إلى الماضي ، أو للقفز إلى المستقبل ، ولذا يتولد نوعان من السرد :

(أ) السرد الاستدكاري ذو المظهر البسيط الذي يقدم ماضي حدث من الأحداث ، أو شخصية من الشخصيات ، مما تقع عليه في «المخطوفون» ، وفي الجنس الروائي عامة ، وهذا نص من نصوص كثيرة في رواية «المخطوفون» ، «عشر سنوات ظل يرعى الغنم عن ذلك المعلم ، يفوق حين يبلغ الميزان منزلة الضحى ، ثم يسوق قطيعه إلى المرعى بحثاً عن الكلاء ، كان كتلة متدفقة من النشاط والحيوية ، لكنه لم يكن يملك شيئاً ، فقيراً ولداً فقيراً مسموت (....) وكان الرعاة يهزؤون به الخ» . (ص ٣٢) .

وقد جاء السرد التذكري استجابة لتقنية التعريف بالشخصية ، فعوض الشاوي لم يكن أكثر من اسم ورد في الصفحة السابقة ، وجاء الماضي عن طريق الذاكرة ليضيء خفايا شخصيته رويداً رويداً حتى تكتمل صورتها في ذهن القارئ .

وللسرد الاستذكارى أشكال يقاس بها من حيث مداه ، ومن حيث سعتة ^(١١) ، فمدى الاستذكار يحدد طول المقاطع الاستذكارية وقصرها الزمنى ، وللاستذكارات قياسان :

(آ) استذكارات ذات مدى بعيد يعود إلى سنوات كما هي الحال في سرد ماضى سماح ، أخيه مصباح ، وماضى حازم الجندي السابق : « كنت في الثانية عشرة حين توفيت أمي ، وفي الثالثة عشرة حين لحق بها أبي ، بعدها بقيت أنا وأخي ليون ، وحيدين يتيمين في القرية لا نملك شيئاً ولا يربطنا في القرية شيء... الخ » (ص ٢٦) . فالماضى في هذا النص يعيد نسبياً بالقياس إلى حاضر السرد .

(ب) - استذكارات ذات مدى قريب يكاد يختفي من رواية «المخطوفون» اللهم إلا في بعض المواقع حيث تتذكر بعض الشخصيات أحوالاً عاشتها قبل الالتحاق بـ «قاهرة البحار» وتقرير الرحيل إلى الشاطئ الآخر كما في الصفحتين ٥١ ، ٥٢ .

ونوه بهذا الصدد ، أن السرد الاستذكارى لا يشغل إلا مساحة جد ضيقة من نص هذه الرواية ، مع تقدم الأحداث بعد النصف الأول لا يعود الراوى إلى استعماله .

(ج) السرد الاستشراقى الذى تعبّر عنه نبوءة بعض الشخصيات ، أو اعلان بعضها الآخر عن حدث ميقع في المستقبل ، ومن أمثلة الاعلان كلام القبطان غالى بابا عن الحفلة التى سيقومها لركاب السفينة كى يتعارفوا : « كان الركاب ، منذ العصر ، قد استعدادوا للحفل ، أنها المناسبة التى كلمهم القبطان عنها منذ انطلاقتهم أول يوم » (ص ٥٣) ، ومن أمثلة النبوءة ما توقعه السندباد عشية الحفل من نذير العاصفة البحرية : « وحده السندباد شعر بشيء من الانقباض وهو ينظر إلى الأفق البعيد فلا يرى قرعة غيمة ، إلى سطح البحر فلا يرى أثراً من زبد (...) » « الحقيقة » همس السندباد لأم عون « أنا خائف » (ص ٥٣) .

ولما كانت الشواهد على الاستشرافات التكرارية التي رصدها النقاد في بعض الروايات غير موجودة في «المخطوفون» فإن الاستشراف المحقق ورد بخصوص نبوءة السندباد بعد أقل من عشر صفحات : هه .. أرأيت ؟ هذا هو النذير ؟ «صاح السندباد ثم هب على قدميه إثر هبوب نسمة باردة جاءت من الشمال ، أعقبها نسمة أخرى فنسمة ثالثة بتواتر متسارع بدا معه البدر وكأن ضيائه شاحب والأفق يسود بغيوم داكنة تزحف زحف جيش من المدرعات» . (ص ٦٢) .

وقد تكون الرواية بأكملها - على حد ما ذهب إليه الدكتور البجيرمي في مقدمته لها - سرداً استشرافياً ورمزاً للانتفاضة الفلسطينية في الأراضي المحتلة ، وتنبؤاً بها قبل حدوثها : فقد انتهى الكاتب من روايته في خريف ١٩٨٧ ، بلهجة المتفائل بأن الظلام لا يمكن أن يدوم أو ينتصر (...) ، ولعل الكاتب نفسه قد فوجئ بسرعة تحقق نبوءته بسرعة انفجار الانتفاضة في أرضنا الطيبة بعد شهور بل أسابيع - قلائل من القائه بالقلم في ختام روايته» . (الرواية ، ص ٤) .

ونحن نرى في الاستشراف تجسيدا حياً لوجهة النظر السردية التي التزم بها المؤلف أكثر من غيرها ، وهي «الكاتب - الراوي» .

(ج) السرد التفيدي القائم على تقطيع الخطاب السردى تقطيعاً منطقياً يشبه أسلوب البحث النقدي ، أو لنقل التحليلي ، وأمثلة ذلك عصية على الإحصاء نورد منها ما يدل على طبيعة البنية السردية ويوضحها : «تتمت كلثوم في سرها وهي تنهض يتعاورها إحساس بالذنب ، وإحساس بالجوع ، الأول يدفعها لأن (...) والثاني

يدفعها لأن....» (ص ٦٩) . ويتحدث الراوي عن ضرغام بأسلوب
التفنيد نفسه : «ذلك أن الأيام السابقة كانت قد ملأت صدره غيظاً
ودفعته إلى حافة الغضب ، الغضب من نفسه أولاً ، ومن عروسه
ثانياً، ثم من حظه ثالثاً» . (ص ٩١) . وكذلك عن سماح :
«والحقيقة كانت سماح بين نارين : نار حازم الذي وقف منذ اللحظة
الأولى موقف المنال المقاتل ، ونار ليون الذي كان يردد ليل نهار :
ما لنا وما لهم يا أخت ؟ من أخذ أمنا صار عمنا» (ص ١٢٢) .

ولسنا ندري في الواقع إذا كان هذا الضرب من التحليل
المنطقي يفي بغرض التحليل النفسي لدواخل الشخصيات ، لكنه
طبع الرواية بهذا الطابع على كل حال . وقد لا نبتعد كثيراً عن
الصواب إذا قدرنا أن الكاتب الذي صوّر دهشة شخصياته ،
وذهولها إزاء أحداث لا يمكن تصديقها ، هو الذي لجأ إلى السرد
التفنيد المنبثق من الخطاب القانوني والمنطقي ولم يقصّر الكاتب في
تسخيره ، بشتى السبل ، ليكون أداة من أدوات الرواية .



خاتمة :

حاولنا في الصفحات السابقة أن نقرب من البنية السردية لرواية «المخطوفون» من خلال مفردات ومصطلحات أختلف حولها الدراسون ، فحددنا المدلولات التي نريد ، والمفاهيم التي إليها نقصد ، ووجدنا أن هذه البنية متناسجة متشابكة ذات أنساق شتى ، سواء أكان ذلك على مستوى المواقع / الأصوات أم على مستوى الأنماط/ الطرز ، ويدل التحليل النصي لكليهما على ثلاث سمات أو ظواهر ، أو لنقل ميزات وسمت طبيعة البنية ، ولفتت النظر إليها في آن ، وهي التعدد والتنوع ، الغنى والثراء ، التشابك والتعقد ، بيد أنها جميعاً سمات وظواهر تحكمها رؤية واحدة مسيطرة هي رؤية الكاتب / الراوي العالم والمحيط بكل شيء .

وإذا كانت هذه الرؤية - المسيطرة المهيمنة تجعل من صوت كاتبها الأبرز والأقوى فلأنها تمد إهابها إلى كل إهاب ، وتخرق في ذاتها كل ذات ، وتنقل نغمتها إلى كل نغمة ، وهي على كل حال طريقة في الكتابة تراجعت في الوقت الراهن ، ويمكن أن يتخلص الكاتب من سوءاتها وعثراتها في المستقبل .

قد نقول أن ثمة جوانب أو زوايا في بنية الرواية السردية لم نتوسع فيها ونفصلها ، أو بكلمة أدق لم نقرب منها ، ولكن ما أثرناه وفصلنا فيه وحاولنا دراسته والاقتراب منه كاف وحده لتأكيد أمرين قصدنا إليهما من جملة التحليل ، أولهما مبلغ التطور

الذي طرأ على سيرورة البنية منذ «الحلقة المفرغة» حتى «المخطوفون» ، وثانيهما مبلغ الحس التقني أو وعي المعالجة الروائية الذي وصل إليه صاحب الرواية وأدركه .

ولئن أبان الأمر الأول عن شدة التلازم بين الأدب والحياة في بصر الكاتب وبصيرته فإن الأمر الثاني يظهر بجلاء لحمة الترابط بين الحرية والمسؤولية في ادراكه ووعيه . ويا لهما معاً من أمرين خطيرين جليلين على مستوى الفنان ومستوى الإنسان .



الحواشي :

- ١ - انظر : ابراهيم (علي) «الحلقة المفرغة بين الفن والواقع» . مجلة جامعة تشرين م ، ١٤ ، ٢ - ص ٥٢ - ٦٠ ، عام ١٩٨٩ .
- ٢ - انظر روايته : الانكسار ، ص ٥ - دمشق ١٩٨٧ .
- ٣ - انظر زكريا (ميشال) . الألسنية (علم اللغة الحديث) ص ٢٢٣ - ٢٣٠ ، بيروت ١٩٨٠ .
- ٤ - انظر : يقطين (سعيد) تحليل الخطاب الروائي ص ٢٨٧ - ٢٨٨ ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٨١ .
- ٥ - المرجع نفسه ص ٢٨٤ .
- ٦ - انظر : العيد (منى) - تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، ص ٢٧ ، ٢٨ ، بيروت ١٩٩٠ .
- ٧ - انظر : بحراوي (حسن) ، بنية الشكل الروائي ص ١٢٠ ، بيروت ١٩٩٠ .
- ٨ - انظر : تحليل الخطاب الروائي ، ص ٢٨٥ .
- ٩ - انظر : تقنيات السرد الروائي ص ٧١ .
- ١٠ - بعض النقاد يسمي الأصوات «خطابات» ، انظر : تحليل الخطاب الروائي ص ١٩٨ - ٢٠٤ .
- ١١ - انظر : بنية الشكل الروائي ، ص ١٣٢ .



التحويل الأدبي عند كوليت الفوري

تحديدات أولية :

ما الذي يجعل من نص ما نصاً أدبياً ؟ يجب أصحاب المقاربات النصية بدءاً من الشكلايين الروس مروراً بالسيمائيين والأسلوبيين ووصولاً إلى البنيويين ومن بعدهم ... أنه - ولا شك - أدبيته أو شعرية ، وحين نتساءل ثانية ما الذي يفرق العالم الفني، ولنفترض أنه العالم الروائي - عن عالم الحياة المعيش / الواقع يجيبون ثانية أنه الأدبية ذاتها بمكوناتها النصية ، وفي مقدمتها أنظمة الفن وأنساقه ، وأذن نحن في كلا الحالين إزاء سمة / مفهوم أو ظاهرة تارة نطلق عليها نعت الأدبية وتارة اسم الشعرية ، ربما على سبيل الترادف مرة ، أو سبيل العمومية والخصوصية أخرى هي التي توجد للنص وتخلق جماليته الابداعية .

لن ندخل الآن في قضية المفهوم ، أدبية النص أو شعرية ، ولا في مؤسساتها / مرتكزاتها/ بعد أن عرضنا شيئاً من ذلك في حديثنا عن مفهوم الشعرية العربية ، وإنما سندخل في عمق العلاقة بين العالمين الحياتي والفني تمهيداً للحديث عن طبيعة التحويل الأدبي لدى كاتبتنا العتيقة .

أنا من هؤلاء الذين يعتقدون بأن الفن أساسه الواقع ، ومصدره التجربة والحياة ، يستمد منهما نسغه وجذره وانطلاقته الأولى ، ثم يأخذ بالابتعاد عنه والاستقلال ليشكل لذاته عالمه الخاص المتميز من عالم الحياة بقوانينه وأنظمته وأنساقه وطبيعة العلاقات بين عناصره ومرجعياته ، وحين يأتي الناقد أي ناقد ليفكك هذه العناصر ويحلل طبيعة العلاقات فإن عليه ألا يحاول سبر صحتها / حقيقتها أو صدقها بالاحالة إلى مرجعها الأصيل / الواقع بقدر ما يجب أن يفسرها في صيغتها الناجزة وعالمها التخيلي المتلامح ، رؤية وتقنية وإبداعاً ، وفي تصوري أن أردأ أنماط الفن هو ذاك الذي يحيل إلى مرجعيته بوصفها أمراً آخر خارجاً عنه ، ويثبت جدارته بنقل وقائع الحياة دون واقعيته ، وأسوأ أنواع المبدعين والنقاد معاً هم الذين يدعون أن ما يكتبون حدث في الواقع ، وجاء نسخة طبق الأصل لهذا الذي حدث في الواقع وحاكاه أو عكسه .

ومن يتتبع العلاقة بين الفن والواقع منذ أرسطو حتى الآن يجد أن ثمة مدارس واتجاهات وآراء ، بعضها يؤكد مبدأ المحاكاة الواقعية ، وبعضها يثبت مبدأ المحاكاة المثالية ، وثالث يذهب وراء نمط من المحاكاة دعاه بالاحتمالية ، ومع الانقلابات الأدبية متمثلة في الرومانسية والطبيعية والواقعية على اختلافها والبرناسية والسريالية .. برزت المغايرة كما برزت المشابهة ، وفي الواقعية الاشتراكية تردد الموقف بين حدين ودار ، فمن مفهوم العكس إلى مفهوم الانعكاس ، ومن مفهوم المضارعة إلى مفهوم التوازي بون بعيد قطعتة المدرسة على امتداد نصف قرن حتى عادت أدراجها إلى

رحاب الواقعية الأم ترى رأيها وتناقش قضاياها من خلال أطروحاتها النقدية .

ما أريد قوله : أن ثمة واقعاً وأن ثمة أدباً أو فناً ، والعلاقة بينهما تقوم على المماثلة مثلما تقوم على الاستقلال والمغايرة ، جبل المشيمة / الصلة موجود ومقطوع ، يبدأ الفنان باقامته ثم ما يلبث أن يبتزه ، ويعود الناقد لوصله ثم ما يلبث أن يبتزه ، الحياة والفن وجهان لعملة واحدة ، لكل واحد منهما فضاءه وأفقه وقوانينه وأنظمتها وأنساقه ومعاييرها ، وما يطبق على أحدهما لا يصح أن يطبق على ثانيهما ، وحين ترحل أو تنقل عناصر ومكونات من أولهما ولنفترض الحياة إلى آخرهما ولنفترض الفن لابد أن تخضع هذه النظم والقوانين وشبكة الأنساق والعلاقات مثلما تخضع لمعايير الخلق وضروراته في التصوير والتعبير ، وتلك هي عملية التحويل الأدبي .

فالتحويل الأدبي - والحالة هذه - هو انتقال المادة الخام والغفل من الحياة بعناصرها المبعثرة لتصبح في عالم الفن مكونات نصية موظفة ضمن بنية أو بنى متناسقة متماسكة متلاحمة تخضع لمنطق جديد غير منطق الواقع ، ولوفرة الاحتمالات والقراءات والتشكيلات تبين أحادية السياق الاجتماعي أو الحياتي ودلالته المفردة .

وإذا كان التحويل وفق هذا التحديد يعني القطيعة بين بنيتين بنية الواقع الحياتي وبنية النص الابداعي ثم إعادة اللحمة بينهما بوصفهما بنيتين مستقلتين لكل منهما خصائصها وطرائقها فإنه يعني

من جانب آخر دراسة الشروط الموضوعية حتى يتحقق التحويل ودراسة العوائق التي تحول أو تمنع هذا التحويل من أن يكون كاملاً، وفي كلتا الدراستين الايجابية / حضور التحويل والسلبية / غياب التحويل نجد أنفسنا في النهاية إزاء السؤال التقليدي الهام الذي حاولت المقاربات النصية مثلما حاولت مباحث نظرية الأدب أن تجيب عليه وهو إلى أي مدى أو حد يمكن للأدب أن يستقل عن الواقع أو يلتزم به دون أن يفقد في الحالين أدبيته أو خصوصيته الفنية في الأداء .

في دراستنا التالية لمسألة التحويل الأدبي عند كوليت الخوري سنخطو خطوتين : في الخطوة الأولى نتلمس بعض ملامح التحويل الناجحة والمحقة للشروط ، وفي الخطوة الثانية نقف وقفة أطول عند المعوقات التي تحول دون هذا التحويل .

أدبية النص | ملامح من التحويل

في معظم رواياتها في أجزاء كبيرة منها احالات واضحة وإشارات إلى أنها تستمد مادة نصوصها من الواقع ، وتؤكد هذا الاستعداد بذكر أسماء محددة معروفة لمدينة وأمكنة وشوارع ومقاه ونواد وسنوات وأشهر وأيام أكان ذلك لتثبت أن قصصها حقيقية نبعث من الأرض والتراب فتخرج المتلقي من حالة الإيهام وتكسر له حائط التوهم ؟ أم لتخلف في الروع نوعاً من الاحساس بالتوازي والمشاكلة بين مستويين من الوعي ، أو أخيراً لخلق عالم من التخيل تفتحه بكوى ومسارب على الخارج ؟ قد يكون الجواب هذا أو ذاك ، ولكني أود أن أفسر المسألة أدبياً ونفسياً على

النحو التالي : أن الروائية تنطلق في عملها كما ينطلق أي إبداع يرتقي إلى مستوى الفن من أربعة حقول هي حقل المكابدة وحقل الفكرة وحقل التجربة وحقل وجهة النظر .

في حقل المكابدة تعاني معضلة ولادة الرؤية والتشكل ، وفي حقل الفكرة يتحول التجريد إلى التجسيد ، وفي حقل التجربة تختمر المادة وتتفاعل مع سائر العناصر لتنتقل من وضعها الهلامي الغفل حتى تنبهر في بوتقة الشعور ، أي تنتقل من التجربة الحياتية الصرف إلى التجربة الشعورية ، منطلق الإبداع ، وفي حقل وجهة النظر تتبأر المكونات : الموقف والحادثة والشخصية والرؤية لتصبح نصاً منجزاً أو مشروع نص يكتمل حين يعبر عنه داخلياً وفق تصور كروتشي ، أو حين ييوح به الفنان ويدونه على الورق وفق تصور معظم النقاد الآخرين ، وربما تتعاقب هذه الحقول أو تتداخل وتزامن في تشكيل النص وإيجاده ، وليس هذا بالأمر المهم ما دامت جميعها تعمل على تشكيله أو تدخل في تشكيله .

ولنضرب على هذا التشكل ودور الحقول الأربعة في تأسيسه أي نص من نصوصها وليكن هذه المرة «ومر صيف» في الرواية معاناة نابضة بدفق الحياة تتجلى من أول صفحة حتى آخر صفحة ، تقاس بمقاييس شتى ، بعضها عاطفي / وجداني ، وبعضها الآخر همّ فكري يتعلق بالمجموع ، بالأمة والوطن . الفكرة الرئيسة في الرواية تساؤل عن أثر الظروف والأحوال في مقولة الحب وتحوله عبر ثلاث علاقات نسائية للبطل تنتهي بالعودة إلى الزوج الطيبة ، وترتفع الفكرة إلى رتبة التجربة الشعورية حين تستحيل إلى قضية متشابكة العلاقات تنسج لها المشاعر الإنسانية الغائرة أبعادها وتتعد

أكثر وتصبح وجهة نظر أو مقولة من خلال المواقف وتطورها وانعكاساتها على الحالات النفسية والأفكار. يمزج الخاص بالعام ، وهم الحب بهم الأرض والوطن والأمة ، ويكتمل النص في الزمان والمكان حين تكتمل غايته ، وتكتمل في الآن ذاته مهمة أدواته الفنية التي توصل بها .

قد تكون هذه الحقول أو بعضها على الأقل دهاليز إلى الواقع لتؤكد صلتها به وتعكسه ، أو دهاليز للتحويل الأدبي نحو التخيل وتأثير انتمائها إليه ، والذي يحسم المسألة لدى الإشارات المزدوجة لأسماء المدن والأمكنة والشوارع ... الخ ، فهذه كلها حالات إلى الخاص المعين كما هي حالات إلى العام المجرد ، وما يبقى في الأذهان بعد قراءة النص ليس الخاص ، الاسم المحدد بل العام ، الخطاب الروائي ووجهة النظر بدليل أنه لولا وجود الخاص لما شعر المتلقي بأثره ولظل مأخوذاً بعالم التخيل .

في هذه المبادلة بين الواقع وعالم الفن يكتب كلاهما من الآخر خصائصه وطاقاته ، فعلى مستوى الواقع الذي ارتفع إلى رتبة الفن ارتوى بالتجربة الوجدانية العميقة فبدت على الفور وحدة عضوية صهرت كل تفاصيله في بنية متكاملة حتى كأن كل جملة فيه تشي بالمكابدة الشعورية التي عانتها الشخصيات. فمن فيها شخصية الكاتبة/الساردة/ المشاركة. وعلى مستوى الفن/الصنعة فقد استطاعت البنية الروائية أن تحدث في القارئ / المتلقي الأثر المطلوب من كل عمل إبداعي بتعير بنيته الروحية ونظرتة نحو الأشياء والقضايا تغييراً جوهرياً وجعله يرى العالم بمنظار جديد ورؤية

جديدة ، وتلك آثار وعقائيل لا تخلفها بنية الواقع الحياتي المعيش بقدر ما تخلفها بنية النص الفنية والابداعية .

ولعل ما يؤكد التحويل الأدبي للارتقاء بالنص إلى مستوى الابداعي ثلاث تقنيات من تقنيات الخطاب الروائي لكل منها في متون روايات الكاتبة وصفه ودوره واشكاليته ، أولاها لعبة الضمائر وأخرها ظاهرة التشخيص ضمن شروط التحويل ، وثالثها طبيعة السرد الحكائي في نصوصها القصصية .

- عن لعبة الضمائر نلاحظ أن الضمير الغالب في عملية الحكيم |القص عندها هو «الأنا» ، ونادراً ما تلجأ إلى ضمير هو الذي يقتصر على الروايات الوطنية «الأيام المضيئة» مثلاً ، والأنا في جميع نصوصها خليط من أنواع مختلفة ، فهناك أنا |الكاتبة أو الراوية (أيام معه) ، وأنا |الساردة أو الراوية (أيام مع الأيام) ، وأنا |الثلاثة الكاتبة والمشاركة والساردة (ومر صيف) فهل يعني هذا الضمير في كل النصوص والحالات كولييت الحوري ككاتبة أم أنه مجرد قناع لأنوات أخرى وضمائر ؟ من حيث الظاهر تشير الأنا إلى الكاتبة ، وهنا تتحول القصة إلى أن تكون مجرد سيرة ذاتية ، ولكنها من حيث الاستعمال والدلالة والتأويل تؤكد أن الأنا ليست بالضرورة الكاتبة، وإنما هي الشخصية الإنسانية مضافاً إليها شخصية الراوية |الساردة ، وشخصية الساردة |المشاركة في صنع الحدث ، وأنها لجأت إلى هذا الضمير حتى ترى أكثر ، وتطلع أكثر ، وتحقق مهمة الراوية العليمة بكل شيء أكثر فأكثر ، وفي اجتماع هذه الحقائق تشير الأنا إلى الاتجاهين المتضادين المتكاملين أنا |الواقع ، الشخصية الإنسانية ، وأنا |الفن - القناع والشخصية الروائية . وفي تصوري أن مسوغ الاعتماد على هذا الضمير في معظم رواياتها نابع من قدرته على الرصد والتدخل والتحليل وملاحقة التغير | التحول الذي يطراً على

الشخصيات جميعها في علاقاتها كما هو نابع - وهو ما يهمننا - من قدرته كتفنية على الايهام بالحضور والاقناع معا .

- فيما يتعلق بتقنية التشخيص ورسم الشخصيات لن أتحدث عن أنماطها وأنواعها وطرائق تصويرها ونمونها ، بل سأحدث عن أمور أخرى تتسق مع رؤية الكاتبة . تخضع كل شخصياتها ولاسيما الرئيسة منها والهامة إلى ثلاثة أمور تعد جميعها مجالات لاراءة التحويل . أولها تفاعل الشخصية مع ظرف المحيط وتأثرها به . وثانيها تطورها عبر النص من حال إلى حال أو إلى أحوال . وثالثها استشفاف المستقبل والتفاؤل الدائم بأن الغد أفضل من الحاضر ، وعندي أن كل هذه الملامح في رسم الشخصيات تعد المجازات هامة لازاحتها عن محاكاة الواقع ، وكأنها هي الأخرى تزدوج في إشاراتنا ، فمرة إلى الناس وهم يعيشون في المجتمع ، ومرة إليهم وهم يلبنون نداء الفن في عالم الرواية، وليس من تناقض.

- تبقى طبيعة السرد الحكائي في روايات الكاتبة ، وفي رأيي أنها تقوم غالباً على استراتيجية محددة خلاصتها حذف الفترات غير الهامة من حيوات الشخصيات ، والقفز على الفجوات الميتة مع الحرص أحياناً على تلخيصها ، وتجاوز التفاصيل ، والاعتماد على الخطوط العامة ، كما تقوم في معظم الأحيان على التماهي بين زمن القص |الحكي وزمن السرد| الخطاب في بطنه وسرعته ، وفي تعاقبه أو تكسيره والتلاعب به ، وسأعود إلى تعميق هذه النقطة في حديثي مرة عن الصيغة ومرة عن الزمن في الفقرة التالية .

خارج الأدبية | معوقات التحويل :

لا يعني الوقوف عند عوائق التحويل رصد سلبيات النصوص ونواقصها بقدر ما يعني - ومن وجهة نظر خاصة - تبين المسارب والفجوات التي تغزو عبرها بنيات الواقع بنية النص الروائي فتمنعه

من تحقيق الشروط الكاملة في عملية التحويل الأدبي ، وسندرس في هذا القسم العوائق التالية : الصيغة والزمان وأحادية المعنى والأسلوب والتماثل والاقحام .

- نقصد بالصيغة مجموعة مسائل تتعلق بتشكيل النص وغط سرديته ، ويبدو أن الكتابة تميل في معظم نماذجها إلى الالتزام بقانون العلية الزمنية بدلاً من الاضاحية الزمنية ، والفرق بينها أن القانون الأول يحتفل بالتسلسل السببي للأحداث في حين يحتفل الثاني بالتسلسل التعاقبي لها ، ومن هنا يفترق أحدهما إلى الحبكة بالدلالة التقليدية الشائعة للمفردة ، وينهض ثانيهما على العلاقة بين حلقات السرد المختلفة ، قد نقول أن كويت تلجأ في بعض نصوصها (أيام مع الأيام ومصر صيف) إلى تقنية التجوى أو تقنية التذكر / الاسترجاع فتستبطن جوانية شخصياتها أو تستقي من ماضيها أو ظروفها ما يسوغ لها تصرفاتها ، وهذا صحيح بيد أن كلا الضربين لا يشكل لديها ظاهرة عامة أولاً ، وليس هو بأكثر من مادة استعراضية تتعلق بمنهجها في الكتابة ثانياً .

ولعل ما يلائم هذا القانون في بنية النص أو ينسجم معه أمران أولهما أحكام قبضة الراوي / السارد المهيمن حتى لو كان الأنا في صورته المشاركة ، وثانيهما انعدام المنظور السردى الذي يحكم أو يضبط حركة السرد ، وكانت النتيجة على المستوى الأول فقدان التنوع في مواقع الراوي معاً أدى إلى الاسترخاء السردى ، في حين كانت النتيجة على المستوى الثاني بقاء المكونات الحكائية كما هي مفككة وغير مترابطة ، وكلتا النتيجتين تقف عائقاً إزاء التحويل الأدبي الكامل وبالتالي لا نجد لها الموسوع الفني البديل للواقع .

- في إشكالية الزمن السردى تشير إلى ثلاث ملاحظات حول تقنيته تتجلى واضحة في نصوص الكتابة ، ويعمل بعضها على الانحراف بالقصة / الرواية عن شروط تحقيقها الفنية ، وهي الحذف الزمنى والتلاعب الزمنى والتوازي الزمنى . إن الحذف الزمنى مهم ولاشك في تسريع الإيقاع الروائى وحر كته السردية ، وهو مظهر من مظاهر التحويل لأنه يلغى مضاهاة الواقع ومحاكاته ، إلا أن الصفحات الطوال في وصف المشاعر وأنشائية التعبير الطاغية واستبطان

الشخصيات وتحليل المواقف أفضى ذلك كله إلى إيقاف الحكاية وتعطيل السرد ومدة زمنه على حساب زمن القصّ فبدأ زمن القص الروائي وقد أصابه شيء من الزهول أو الاسترخاء . أما التلاعب الزمني أو تكسير زمن السرد فقلنا منذ قليل أن الكتابة لجأت إلى تقنيتين هما تقنية الاستبطان وتقنية الاسترجاع | التذكر ، وتوصف كلتا التقنيتين إذ تمتد وتطول بأنها عائق على مستوى الحركة ، وعائق على مستوى البنية ، ولم تستطع الروائية أن تتخطى العائقين وتختزقهما بتقديم المستويين مبدأين من خلال المنظور الروائي لشخصياتها بقدر ما قدمته من خلال منظور الساردة العلمية العارفة بكل شيء ، فبدأت التقنيتان مجلوبتين إلى سياق النص من خارجه ، وبالتالي لم تتمكن من الاندماج فيه أو الدوبان في نسجه ، وأتصور أن التوازي الزمني في نصوصها - وقد استعملته كثيراً - هو أهم ملمح من ملامح صنعتها الفنية ، لقد رأينا من قبل كيف يتساوى لديها زمن القصّ | الخكي مع زمن السرد | الخطاب ، واستطاعت عن طريق هذا التساوي | التوازي خاصة في صفحات الحوار التي تغلب كميّاً صفحات السرد أن تكشف عن طبائع الشخصيات ومستويات الوعي وتعدد منظورات الكلام ، كما استطاعت أن تخلق في النص كما التلقي شيئاً من فيض الحيوية والنشاط من التشويق أيضاً .

- بين عالم النص وعالم الواقع تباين في قضية المعنى وأزعم أن الأول موار بمجملته من الدلالات والاحتمالات نكتشفها حين نستنطق المتون ونأولها ، أما الثاني | الواقع فلا يملك مثل هذه الوفرة والعمق من الاحتمالات ، لا يملك إلا معنى محدداً على الأغلب أحادي الدلالة ، وحين يستوى العالمان في مستوى المعنى | الدلالة ويحيل أحدهما عن طريق اللغة إلى ثانيهما إحالة لا لبس فيها ولا غموض ولا تعددية في التفسير والقراءة يكون النص مثل الواقع الحياتي أحادي الجانب ، وفي رأيي أن جميع روايات الكتابة هي من هذا القبيل ، تحمل في معانيها ودلالاتها وإشاراتنا اللغوية المعنى الواحد الذي تقصد إليه ، أو المعنى الواحد الذي يبحث عنه القارئ ويفتش ، ومن الصعب بمكان أن يعني المرسل إليه نفسه لبحث في الرسالة عن دلالات واحتمالات وتأويلات تتجاوز فضاء الكلمات والأسطر ، وهذا التطابق بين عالم النص وعالم الواقع من زاوية المعنى

الواحد عائق دون التحويل الأدبي الذي يجعل من المتن الروائي مجالاً خصصاً
لاحتمالات كثيرة ، ولأجوبة وتساؤلات لا حصر لها ، بعضها أشاره الكاتب
ومعظمها الآخر تركه لقارئ الرسالة حتى يفجره ويشظيه في شتى الأنحاء .

— يتلائم أسلوب التعبير عند الكاتبة مع طريقة السرد التعاقبية من جهة ، ومع
السياق الوجداني الانفعالي لآلية المضمون الرومانسي / الوجودي من جهة
ثانية ، ومن المعروف في علم السرديات الحديث أن الأسلوب ينقسم إلى ثلاثة
أقسام لكل قسم أو نوع طبيعته في الرؤية والأداء هي الأسلوب المباشر وفيه لا
يطرأ على الخطاب الأدبي الكثير من التعديلات حتى يمكننا أن نقول أنه
خطاب منقول من الواقع ، والأسلوب غير المباشر ، وفيه يطرأ على الخطاب
الكثير من التحولات والانزياحات ومنطوق التلفظ حتى يلائم نمواً حوياً حكاية
السرد ، والأسلوب المباشر الحر الذي لا يتقيد بالأسلوبين السابقين وإنما يأخذ
بعض هذا وبعض هذا ، ويحاول أن يوفق بين طبيعة الخطاب السردى / المروي
والتلويحات الإشارية المتعلقة بالذات المتلفظة أو الواقع الخفوي . وأزعم أن
أسلوب روايات الكاتبة ينتمي إلى هذا النوع الثالث ، ومن يقرأ في نصوصها
يخس بهذا التزاوج في أسلوب التعبير بين الحضور والغياب ، حضور اللغة في
الخطاب المدرك ومرجعته في علاقات التماثل ، وغياب الكلام وفرديته في
الخطاب المضمّر ، وأحالاته الوافرة في علاقات التقابل ، علاقات المفارقة
والتضاد .

— يلاحظ القارئ في مجموع نصوص الروايات أن ثمة تشابهاً أو تكراراً غير موظف
في التصور والرؤية والأداء ومجالات المعالجة ومفرداتها ، نجد ذلك واضحاً إذا
أزنا بين أيام معه وأيام مع الأيام ، وبين الأيام المضيئة والمرحلة المرة ومرّة
صيف ، فعشق دمشق ومناجاتها في لوحات وصفحات ممتدة ، والحديث عن
الهم القومي وألم المرحلة المرة لم يكن كله مسوغاً في المتن ، وقد عكس هذا
التكرار عقابيله على المفردات والأفكار والهواجس حتى بدا وكأنه ملصقات
حائطية يمكن نقلها من سياق إلى سياق ، والسؤال هنا علام التماثل إذا كانت
الأنثواب واحدة ألم يكن واحداً منها يكفي ؟. أن العمل الأدبي يحتاج إلى التغير
حاجته إلى التفرد ، وربما يحتاج إلى التدرج حاجته إلى التطور ، ولكنه في كل

الأحوال لا يحتاج فيما أتصور إلى أن يعيد ذاته ويجزها في نسق كامل أو في أجزاء منه متفرقة .

- أخيراً فانا نريد بالاقحام ادخال بنيات الواقع وما يترتب عليها من مواقف ونتائج إلى صلب إطار النص ومكوناته ، ونستطيع أن نعد من هذا الاقحام جملة ظواهر تبعد النص عن أدبيته ، من ذلك الانفعالات الحماسية لاسيما في نصوص الحرب والحديث عن الوطن ، وتداعيات الوقائع كحادثة ميونخ في «مرّ صيف» ، واطلالات الرأس وثقل جسد الراوية أو كتلتها (٣٥ ، ٨٧ ، ٩٦ ، ٢٢٨) وإيراد المعلومات (٨-٩) ، وقطع السرد بلوحات الإنشاء والنجوى الخ ، وعندى أن كلّ هذه الظواهر من الاقحام تعيق الانتقال في النص من خطاب الواقع إلى خطاب التخيل الأدبي ، ويكفي في هذا الصدد أن نقول أن مفهومات الصيغة والنظام والعلاقات ووجهة النظر والزمان والمكان ، وحتى الملفوظات النطقية تختلف في عالم الخطاب الروائي / عالم التخيل عنها في عالم الخطاب الواقعي / عالم الحياة اليومية وسجلاتها / أو مدوناتها ، وحين يقتحم أحد عناصر العالم الأول بنية العالم الثاني لابد أن يصيبه نوع من التحول حتى يتسق مع أنساقه .

خاتمة :

كانت الغاية الرئيسة من الصفحات الماضية أن نفتح من المقولات الأساسية في نظرية الأدب عن علاقة الواقع بالفن من خلال وقوفنا عند روايات كوليت الخوري ، ولقد رأينا أن هذه المقولات تبدلت عبر سيرة التاريخ الأدبي ما بين حدين متقابلين .. أولهما هو المحاكاة والتشابه والعكس ، وثانيهما هو الاستقلال والتغاير والتمايز ، وذهبنا في موقفنا النقدي إلى غير ما يذهب إليه الروائيون في موقفهم الابداعي ، فكلانا نحن النقاد والمبدعين نبدأ نقطة الانطلاق من الواقع والتقاليد الأدبية ، ولكننا نختلف بعد ذلك في نقطة الوصول ، هم ينصرفون عن الواقع إلى ما هو أعمق وأشمل وأخلد ، وربما إلى خلق عالم جديد ، ونحن نعود للواقع ثانية لنكشف العلاقة بينهما والتمايز معاً ، صحيح أننا نعتقد بوجود بنيتين مستقلتين بيد أننا نرى أنهما وجهان لعملة واحدة يمكن تصورهما اعتماداً على مفهومين رئيسيين في علم السرديات هما القارئ الضمني والقارئ الخارجي ، ولئن كان كل واحد من هذين مستقلاً عن الآخر في ذهن الراوي والناقد إلا أنهما يلتقيان في نطاق النص الابداعي ويكمل أحدهما الآخر .

لقد جرى الاختلاف ماضياً بين العالمين وفق مبدأي الصدق والمرجعية ، كان ينظر إلى الواقع أو التاريخ بوصفه الأساس المكين للصدق الأخلاقي والمرجع الوحيد للفنون ، أما الروايات فليست أكثر من مجموعة أكاذيب مختلفة وأباطيل ، اليوم لم يعد للواقع مثل

هذه المنزلة ولا الأهمية في نفى الأكاذيب أو تثبيتها ، فقد أضحت
هي ذاتها واقعاً آخر يخلق ، وعالمًا يتمثل ويشاد ، ومرجعاً ليس من
الضروري أن يشير إلى غيره .

وإذا كانت نصوص كوليت الخوري تحمل ملامح العالمين ،
ملمح التحويل الأدبي وملمح الاعاقة الأدبية فلأنها كانت تصدر
عن مبدأ الايهام بوجود الواقع الخارجي والاحالة إليه ، ولم تكن
تصدر قط عن مبدأ العكس / المحاكاة ، ولا هن مبدأ التغاير /
الاستقلال ، وهذا لعمرى ذاته مطمح .



المكان المفتوح ودلالته في الرواية

عند كوليت الخوري

سأبحث هذا الموضوع الذي اقترحتة على نفسي في أربعة محاور :

تحديدات أولية ، تحليلات الظاهرة ، تفسيراتها ، نتاج الدراسة.

تحديدات أولية :

١ - المكان المفتوح ، وعكسه المكان المغلق ، مصطلحان في شقهما الثاني بنيويان ، دارا في رحاب الألسنيات والمقاربات اللغوية ، ولامسا مختلف المجالات المعرفية كالنص والمنهج ووجهة النظر ، فصرنا نصف كلا منها بأنها تنتمي إلى أحد الحقلين . أما في شقهما الأول - المكان - فقد طور علم السرديات الحديث هذه التقنية مثلما طور تقنية الزمان ، فأصبح الابداع الروائي مثلما فعل رصيفه النقد الروائي يحتفي بالتقنيتين ويوليها عناية واهتماماً بارزين .

ما أقصده ، بالمكان المفتوح هنا كل حيز كبير أو صغير ، قائم أو متحرك ، ثابت أو متغير يحتوي الحدث القصصي والشخصية والفكرة ، وينفتح على الآخر مباشرة أو بالواسطة ، ويلاقيه الصلة أو التفاعل أو التأثير بحيث لا يبقى مسيحاً منكفئاً على ذاته يتحجب بالجدران العازلة ، وينفصل عما سواه بالعوازل والسجف والأبواب .

وهذا المكان أما أن يكون مفترضاً تخيلياً وهو الأندر ، أو

يكون موضوعياً صرفاً وهو الأكثر ، أو يجمع بينهما وهو الأعم ، وفي جميع هذه الضروب يعد المجال الأفضل للحركة ، والميدان الأصحح لأراءة التغير والتحول ، ودفع عجلة التطور نحو الأمام .

٢ - وبرغم التطور الذي طرأ على استعمال المكان في الرواية العربية عامة خلال خمسين السنة الماضية وانتقاله من التزين إلى الانشاء فالتوظيف ضمن بنية معقدة متشابكة فإن المرء يستطيع في كل الأحوال أن يجعل منه دالاً يحتوي دلالة ما اجتماعية أو طبقية أو فكرية أو نفسية أو جمالية .. الخ ، أو جميع هذه معاً ، وسنطلق في بحثنا من هذا الافتراض الاستقرائي زاعمين أنه ليس ثمة مكان غفل أو حيادي أو غير معبأ بمحتوى حتى لو كان غير محدد . إن ثمة علاقة وشيجة ووشيجة جداً بين المكان الروائي المختار من جانب ، وبين كل متجه وقاطنيه ورواده والمترددين عليه وشخصيات النص من جانب آخر ، وهو في الجانبين يعكس أرضية أو خلفية مباشرة أو غير مباشرة للمسار الذي تنحوه الرواية وتهدف إليه ، ولوجهة النظر التي ينشدها المبدع ويتغياها من العمل ، فإذا كانت دعوة إلى التغير أو التخطي أو التجاوز أو تمرداً وثورة ورفضاً لما هو قائم فلا بد أن يحتوي هذه الدعوة - الدلالة وعاء - دال مثلها يتأثر في الانفتاح والسيروية ونشدان الألفق القصي وفضاء المستقبل الآتي ، ولا يمكن بحال من الأحوال أن نرني نحو التحول والتطور وفي أيدينا أغلال وقيود نرضى بها ونقنع ، وعلى أعيننا كمامات وحجب نستكين إليها ونرتاح ، ولوق قلوبنا وأحاسيسنا وبصائرنا وعقولنا يرين ألف مغلاق ومغلاق يحول دون هذا التغير ، شرط الحصول على الحرية وممارستها الإدراك الكامل لجميع مسؤولياتها وتبعاتها ، وتحمل النتائج - مهما تكن بالغة - لكل عقابيلها .

٣- وأرى أن علينا باستمرار وفي كل دراسة نقدمها أن نبين رؤيتنا لطبيعة النص الروائي ولعالمه ولطبيعة موقفنا إزاءه ثم أخيراً المنهج النقدي الذي نؤمن به ونسير حتى يكون الحوار حول القضايا المطروحة بيناً وواضحاً .

خلاصة الطبائع الثلاث للنص والموقف والمنهج تكمن في

التعددية : تعددية الاحتمالات ووفرتها بالنسبة لعالم فني يختلف عن عالمنا الحياتي ويتصل به في آن . الحياة والفن عالمان بينهما برزخ مشترك ، ولكن أحدهما ليس طبق الأصل لثانيهما ، ومن هنا فإن «أنا» الكاتب أو الكاتبة ليست بالضرورة هي أنا التجربة الحياتية المعيشة ، وحين نستعملها بالتزادف فاننا نفعل ذلك على سبيل المجاز . وتعددية التأويلات بالنسبة لموقف الناقد ولموقعه أيضاً ، فالموقف والموقع غير مترابطين ، وإذا كان على الأول أن يظل ثابتاً فإن الثاني قد يطراً عليه الكثير من التغير ، ومن ثم فيأتي أشك في أحدهما لا يتأثر بآخرهما في ثباته أو تحركه . وتعددية الوسائل في المقاربة النقدية أو تكثرها ، وهو ما عبرت عنه بمفهوم المنهج التكاملي الذي تحدثت عنه طويلاً في غير مكان .

وكما يلاحظ فإن جماع هذه الطوائع يلتقي مع المسألة المطروحة للدراسة - المكان المفتوح - وهو لقاء لم نقصد إليه وإن كان سيساعدنا في تعميق اليقين بأن اختيارنا الذي انتهينا إليه لم يكن عبثاً ولا عشوائياً .

٤ - علام كولايت خوري أولاً ، وعلام المكان المفتوح في نصها الروائي ثانياً ؟ أما كولايت فلائي ألتقي معها في الفكر الحر ومسائل الديمقراطية والتعددية والدفاع عن الآخر وحقه في إبداء الرأي والمعارضة والاختلاف . وقد قرأت لها من زمان وشدتني في الدعوة إلى الحرية والتغيير وممارسة ما يختاره الانسان ويتحمل مسؤوليته ذكراً كان أو أنثى من دون مداجاة ولا نفاق ولا رياء ، ثم التقينا منذ سنوات في غير مكان ، وجمعتنا ندوات وأمسيات فازددت بشخصها إعجاباً وبفكرها التنويري الثاقب تعلقاً لأنني وجدت فيه ذاتي ، وهما الواحد الوطني والقومي والثقافي المشترك .

وأما نصها الروائي فلأنه يحتفي بالزمان أكثر من احتفائه بالمكان ، ومن ثمة يبني أسس تطلعه في التغير والتحول والدعوة إلى التطور على التجربة التي تستمد مشروعيتها من خلال بعدي السيورة والسيورة ، ومع ذلك فهو نموذج يصلح لسير مقولتنا الافتراضية عن المكان بأكثر مما يصلح لها نص يحتفي بالمكان ، ووجهة نظري في هذه المفارقة بين نص يعنى بالزمان ويتخذ نموذجاً لدراسة المكان ، تنبع من أن الخطاب الروائي الذي يدور حول المكان يسر على الناقد مهمته في الرصد والتحليل والتفكيك ، في حين أن الخطاب الذي يدور حول الزمان ، ويراد البحث فيه عن المكان يجعلها أكثر صعوبة وتحدياً ، ودون أن أبلغ هذه المرتبة من التحدي أذهب بكل بساطة إلى أن نص الكاتبة أغراني بالحاح حتى أفحص فرضيتي في التلازم بين الدال والمدلول في مسألة المكان ، وأمتحن صدقها من زيفها ، وأقف بالتالي على مدى الملائمة أو عدم الملائمة بين دعوة الكاتبة إلى التغير وبين طريقتها التعبيرية المستخدمة في الأداء والتصوير .

ولقد اخترت من مجموع رواياتها ثلاثاً تعبر عن دائرة واحدة في الرؤية رغم بعد المسافة بينها ، وعن اثنتين أو أكثر في تقنية الابداع هذه الروايات هي :

- ١ - أيام معه صدرت في طبعتها الأولى عام ١٩٥٩ .
- ٢ - ليلة واحدة صدرت في طبعتها الأولى بعد ذلك بستين عام ١٩٦١ .
- ٣ - أيام مع الأيام نشرت منجمة أواخر السبعينات وصدرت طبعتها الأولى عام ١٩٨٠ .

تجليات الظاهرة :

أ - الأفكار :

ماذا تعالج الروايات الثلاث ، أو ماذا تريد أن تقول لنا ؟ أنها تعالج قضية مصيرية واحدة تمس وجود الإنسان وجوهره ولاسيما الأنثى ، أعني باختصار قضية الحرية على مختلف صعداتها الجنسية والعاطفية والسياسية والفكرية ... الخ ، وهذه القضية قضية اجتماعية بالدرجة الأولى تهتم الرجل كما تهتم المرأة ، وتهتم إلى جانبها أو قبلها شبكة العلاقات الانتاجية التي تصنع المفاهيم وتؤطرها . وتقول لنا في جملة ما تقول إن الأنثى كائن بشري شأن الذكر ، أحاسيسهما واحدة ، ومشاعرهما وميولهما ورغائيهما ومتطلباتهما ، فلماذا لا تمنح حقوقها التي منحها الرجل ومن ذلك الحب ؟ ، أننا جميعاً نجهل طبيعتها ، ونجهل فطرتها التي تحجبها الأعراف وتشوهها التقاليد ، حين نلج عمق أعماق المرأة نجد أنها أكثر إخلاصاً وتفانياً وإيثاراً ، أن لمجتمعنا الشرقي المتخلف والراسف في أغلاله وقيوده أن يعترف لها بوجودها وبممارسة شرطها الإنساني ويدعها تحيا كما تريد أن تحيا ، تختار من تحب في ظل الحرية ، وتحمل مسؤولية هذا الاختيار دون أكرها ولا قمع ولا تزييف ، وليست العقابيل الناتجة عن الاكراه بأقل سوءاً من العقابيل الناتجة عن الحرية ، بل على العكس الحياة في النور أسلم لأنها واضحة سليمة معافاة لا تخلف عقداً ولا أمراضاً . قدر المرأة في بلدنا أن تعيش في الظل وتموت في الظل وسط ركام من المواضع التي تعارف عليها الذكور وصنعوها لمصلحتهم ، وحن

الوقت كي يتغير هذا القدر المسبق الصنع ، الآن أو في المستقبل ، ولن يتغير إلا بالارادة والاصرار والتضحية والبذل والفداء .

هذه الأفكار العريضة التي بثت في الروايات ينقصها حتى تكتمل صورتها أمران ، أولهما الاشارة الواردة في الرواية الثالثة إلى الاستلاب السياسي الذي خيم على سورية قبيل السبعينات يوم احتكر الحزب الواحد الحكم ومنع الآخرين من المشاركة ، وثانيهما الاشارة إلى التأثير بالفلسفة الوجودية التي عمقت لدى الكاتبة ولدى الفترة كلها - خمسينات القرن وبداية الستينات - مسألة الحرية والاختيار والالتزام ، ووسعت من مشروعاتها وآفاق قبولها ، وأعد الأمرين معاً لا جزءاً يتجزأ من الانفتاح - موضوع البحث - أحدهما يتمثل بالانفتاح على الآخر - الرجل - وثانيهما يتمثل بالانفتاح على الآخر الغرب .

ب - حقول الأمكنة

وردت في الروايات أمكنة عديدة ، بعضها محدد وبعضها غير محدد ، بعضها يقتزن بالاسم ، وبعضها يقتزن مع الاسم بالوصف والتفصيل ، بعضها يأتي لمجرد الحركة وتطوير الحدث ، وبعضها يأتي جزءاً منهما ومن بنية الرواية ككل ، ويمكن لنا أن نصنفها جميعاً في الحقول الآتية :

- ١ - الأمكنة - المدن (دمشق ، بيروت ، مرسلية ، باريس) .
- ٢ - الأمكنة المتحركة (السيارة ، الباخرة ، الطائرة ، القطار) .
- ٣ - الأمكنة العامة (النوادي ، المنتزهات ، الملاهي ، المطاعم ، المقاهي ، الفنادق ، دور الخيالة).

- ٤ - الأمكنة الخاصة (البيوت ، البنيات ، الفيلات ، الشقق ، الغرف ...) .
 ٥ - الأمكنة المكشوفة (الشوارع ، الصحارى ، الحدائق).
 ٦ - الأمكنة المائية (البحار ، الأنهار ، البحيرات).

وللدارس أن يعيد توزيع هذه الأمكنة ويفصل فيها أكثر وفق ثلاث أنماط من الثنويات المتقابلة تؤدي كلها غرضاً واحداً ، وتنتهي إلى هدف واحد أو مقصد . هي ثنوية المكان المغلق والمفتوح ، ثنوية الداخل والخارج ، وثنوية الشرق والغرب ، بحيث تحمل المفردات الأولى منها (المغلق والداخل والشرق) دلالة تناقض ما تحمله المفردات الثواني (المفتوح والخارج والغرب) ، ويكون توزيعها على النحو الآتي :

المكان	المفتوح	المغلق
المدينة	بيروت ، باريس ، موسكو	دمشق
المتحرك	السيارة ، الباخرة ، الطائرة ، القطار	السيارة
العام	دور الخيالة وبقية الأمكنة مفتوحة	دور الخيالة في حالة اطفاء الأنوار
الخاص	تفتح جميع الأمكنة الخاصة باستعمال الشبايك والشرفات والأبواب والسلام والأسطحة.	البيوت ، الغرف .. الخ
المكشوف	جميع الأمكنة مفتوحة	
المائي	جميع الأمكنة مفتوحة	

نلاحظ على هذه الحقول في تصنيفها الأخير الملاحظات الآتية:

- إن النسبة العظمى لها كانت للأمكنة المفتوحة بحيث لا يبقى للمكان المغلق إلا نسبة ضئيلة ، وضئيلة جداً .

- إن الأمكنة المغلقة بعضها أو كلها يمكن أن تتحول إلى أمكنة مفتوحة بإحدى ثلاث صور أو طرائق :

جعلها تتصل بغيرها بوسائل غير حاجبة ولا مانعة (التوافذ مع البيوت) ، أو جعلها فسحة للقاء العام (الخروج والدخول التلقائيان - القطار) ، أو جعلها تقبل الانفتاح تحت التأثير الخارجي ومواكبة العصر والامتداد نحو الغرب حقيقة ومجازاً (المدن - دمشق) .

- إن التطور الذي يحسه المتلقي في توظيف المكان واتساعه بين رواية «أيام معه» و «ليلة واحدة» لم يكن عبثاً ، لقد كثر استعمال البيوت في الأولى وكثر استعمال المقاهي والمطاعم كأمكنة للقاء في الثانية ، ولئن دلّ هذا في جانب منه على أن دمشق - الوطن مركز الأحداث في «أيام معه» في حين كانت باريس في «ليلة واحدة» هي المركز إلا أنه يدل أيضاً على التماضي في استعمال المكان المفتوح تحقيقاً للقصد الذي توخته الكاتبة وسعت إليه ، ألا وهو الاختيار الحر والدعوة إلى الحرية .

٤ - تشريح الدوال :

قلنا الأمكنة دوال ، وإن محتوياتها أو ما تشير إليه وتعنيه دلالات ، سنقف في هذه الفقرة عند هذه الدوال نتملاها ، ثم نقف في الفقرة اللاحقة (التفسيرات) عند الدلالات فتحلونها ، وبما أن الأمكنة المرصودة في الحقول عديدة ، وتكاد تملؤها جميعاً فإنني سأختار خمسة نماذج كل نموذج مجموعة أو طائفة من الأمكنة المفتوحة ، أو التي تصبح في النص مفتوحة ، وهي المدينة والبيت والشارع والمقهى والقطار بوصفه مكاناً متحركاً .

أ - المدينة :

الأصل في المدينة أن تكون مفتوحة ، مفتوحة لكل الآراء والأفكار والمفاهيم والقيم والممارسات ، مفتوحة في كل الاتجاهات ، وعلى شتى أنواع الهواء يهب عليها شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً ، وحين تبدو المدينة في هذه الرواية أو تلك مغلقة فإنما يكون ذلك نسبياً ، أي بالنسبة إلى غيرها ، وبالنسبة إلى زمن الحدث ، وبالنسبة إلى بعض الأمور أو القضايا أو الأفكار .

المدن التي ذكرت في الروايات كثيرة تمثل دمشق إحدى أهم المدن الشرقية وأعرقها ، وتمثل بيروت الدرة والوسط الذهبي ، وتمثل باريس إلى جانب أوصلو ولندن وسواهما أحد أهم مدن الغرب المنفتحة ، سنقف عند هذه المدن الثلاث : دمشق وبيروت وباريس التي استأثرت بالقسم الأوفر من الروايات لتبين سبب الانفتاح والانغلاق فيها لماذا وكيف ومتى ؟ .

دمشق في أيام معه عند زياد كما هي عند ريم بلدة ميتة ^(٢) ، قياساً إلى الغرب لدى الأول ، وقياساً إلى التقاليد والأعراف وطبيعة العادات فيها لدى الثانية ، يقول الأول الذي مكث في أوربة سبع سنوات متنقلاً بين مدنها ^(٣) : كم شرقنا متأخر ^(٤) ؟ وتقول الثانية التي أمضت جلّ سنيها في مدينتها «كيف أقبل أن أعيش حياة تافهة؟ كيف أرضى أن أعيش بين أربعة جدران أقتل طموحي بالملل، وأدفن أيامي في انتظار العريس» ^(٥) ، «إننا هنا نستهي كل شيء ولا نحصل على شيء ، لأن الفراغ مرض شرقنا كله ، هو مرضي ومرض كل فتاة وامرأة يكتب لها أن تحيا في هذه البقعة» ^(٦) .

ومع ذلك فكلاهما يحب بلدته ، الأول مرتبط بها لأنها مجرد بلدته إلا أنه يعلمها كثيراً فالحياة فيها تموت ^(٧) ، والثانية تحبها من كل قلبها ^(٨) ، وتميز في درجة الحب هذه بين الأرض والناس والتقاليد «نعم أحب بلدي ، وكم تمنيت لو كان أهلها كأرضها طيبين ، لكنني أحبهم برغم سيئاتهم ، أحب هذا المجتمع الذي يحاول أحياناً تحطيمي وتحطيم كل فرد يريد أن يحيا» .

ويشد حب البلد رشا كما شد ريم تقول ^(٩) «دمشق أجمل بلد في الدنيا» ، وبعد أن صدمتها السيارة وأصيبت بحادث أليم ، وصارت بين الحياة والموت ، تهتف بالطبيب مستغيثة «خذوني إلى دمشق ، يجب أن أعود إليها ، أن أموت فيها ، فأنا أحب ترابها» ^(١٠) .

في «أيام مع الأيام» يطالعا وجه آخر مغلق ومريض لدمشق هو الوجه السياسي الراعب ، فقد احتكر الحزب الواحد الحكم قبيل السبعينات ، واستأثر به ، وأرهب الناس وأبعدهم عن المشاركة فيه ، وفتح باب السجن والاعتقال عريضاً لكل من سولت له نفسه أن يقول ، لا ، واتهم من اتهم بالعمالة والخيانة والتواطؤ ، وصنف الناس صنفين أبيض وأسود ، مع وضد ، تقدماً ، ورجعياً ، وقدر لـ (أسمى) بطلة الرواية أن تكون شاهدة مرحلتها فكابدت ما كابدت وهي ترى ما يحل بالشعب من مأس ، فاختنقت أو كادت ، وحين أرادت العودة إلى بلدها وجدت أنها عند الحدود ممنوعة من دخوله لأسباب تجهلها ويجهلها غيرها فبقيت معلقة لا هي تستطيع أن ترجع من حيث أتت ولا هي تستطيع أن تتقدم إلى الأمام فتدلف إلى الوطن ، وما حل مشكلتها إلا مسؤول

على أعلى المستويات قدر له بعد ذلك أن يكون الوجه الأنصع
الوضيء لبلده ^(١١) .

حتى متى تظل دمشق مسيجة مغلقة على مستوى الحب
والعلاقات ، وعلى مستوى التفكير الحر والسياسة ؟ ، في هذه
الرواية إشارتان هامتان أولاهما أتت في سياق زمن وقوع الحدث ،
وأخرهما وردت في سياق الزمن الروائي ، وأنا ممن يفرق بينهما ،
نحن نعلم أن الرواية ترصد أحداث الستينات في كل من بيروت
ودمشق ، وفي الستينات بدأ القطر قبل نكبة حزيران عامة وبعدها
خاصة - يثور على مواضعه الاجتماعية ، ويدين العلاقات السائدة
بما فيها العلاقات العشائرية والانتاجية والعاطفية ، وقد أتى له أن
يفك القبضة الحديدية ويرخيها فيما يتصل بالصلات الاجتماعية
وحرية الحب والممارسة بين الذكر والأنثى ويخلخلها أيضاً ، في حين
أحكمها أكثر وشدها وأرهب بها فيما يتصل بمسائل الحرية
السياسية والتعبير وقضايا الحكم والسلطة ، ومن هنا نفهم الإشارة
الأولى التي وردت حول العلاقات المباحة والمتطورة في زمن
الحدث ^(١٢) ، ونفهم معها الإشارة الثانية إلى الأمل المرتقب الذي
يطل على سورية فيما يتصل بالانفتاح السياسي في الزمن الروائي
المنظور ^(١٣) ، وكلتا الإشارتين فآل برواية أخرى تضم أحداث
العقدين الأخيرين ووعد .

ويختلف الوضع مع بيروت هذه المدينة الجميلة أبداً ، بل أجمل
بقاع الأرض ^(١٤) ، فإذا كانت دمشق تخلو من الأوبرا والمسرح
والفرق الموسيقية ^(١٥) ، ولا تضم بين جوانحها إلا السينما ^(١٦) ،
يهرع إليها المحبون في دياجير الظلام ^(١٧) ، وإذا كانت المرأة

لاستطيع بسهولة أن تجلس مع إنسان في مقهى تتناول فنجاناً من القهوة دون أن تلوكها الألسن أو تعريها الأعين^(١٨) ، فإن بيروت - نافذة العرب على الغرب -^(١٩) مدينة أخرى جد مختلفة ، «بدا لي أن ما يفرق بين دمشق وبيروت هاوية سحيقة مظلمة ، وأنا أهوي إلى أعماقها ، في تلك اللحظة تراءى لي أن بين دمشق وبيروت تتسلسل كل يوم ألوف الأيام^(٢٠) ، هل تعرفون بيروت ، هل تعرفون هذه المدينة التي جمعت «نكهات» مدن الشرق والغرب وصهرتها لتخرج منها بنكهة فريدة ليس لها مثيل في الشرق وفي الغرب ؟ ، هل تعرفون هذه العاصمة الشقاء التي تبدو في أيام الصيف للبعيد الجالس على شواطئ جونية وطرابلس باهتة دون ماكياج ، كأنما عجزت المداخلن الكثيرة عن تكحيلها ؟ ، هل تعرفون هذا المرفأ الدافئ الذي كان يفتح صدره لجميع القوافل المشردة في وطننا الكبير . هل تعرفون هذا الملجأ الذي كان يجد اللاجئ فيه جميع هويات العالم ، وهو ضائع يفتش عن هويته ؟ ، وهل تعرفون هذه المحطة الصاخبة الحزينة ، مركز اللقاءات العابرة والوداع الأزلي^(٢١) .

إن بيروت التي لم تأخذ من أيام معه إلا القليل ، ولم ترد في ليلة واحدة تحتل جزءاً كبيراً في «أيام مع الأيام» يعادل ما تحتله دمشق ، وتجري المقارنة بينهما كثيراً على مختلف الصعد والمستويات والأجواء والأمكنة والأزمنة ، وسنرى في أثناء حديثنا عن البيوت والمقاهي والمطاعم والملاهي والشوارع كم كان البون بينهما بعيداً لامرأة تنشد الحرية السياسية والعاطفية ولإنسان يريد أن يعيش

قضايا الوطن والأمة وهمومها ويعبر عن ذلك كيف يشاء وبالصورة التي يشاء .

يبدأ الغرب يشق طريقه إلى النص الروائي عند الكاتبة منذ أن خطبت ريم إلى ألفريد ثم تعرفت بعد ذلك إلى زياد ، إن الشخصيتين جزء من الغرب الفكري والحياتي في السياحات العابرة أو في الإقامة الدائمة ^(٢٢) ، وتجري مقارنات كثيرة خاصة في «أيام معه» بين فتاة الشرق وفتاة الغرب وتتساءل البطلة «لماذا الفتاة الغربية والفتاة السويدية تدعو الشاب ليقضي ليلته معها في بيتها وفي مخدعها ، ويرى الناس ذلك طبيعياً ؟ ، لماذا في ألمانيا وأمريكا يرون أنه من الضروري أن يكون للفتاة صديق ، ولماذا في بلادي يقولون عن الفتاة إنها مستهزئة إذا قابلت رجلاً تعرفه وصادفته في الطريق ^(٢٣) .

ولكن صفة الانفتاح المكاني تبد جلية واضحة ليس بالنسبة إلى دمشق بل بالنسبة أيضاً إلى بيروت يوم قررت ريم في نهاية أيام معه أن تخلف كل شيء وراءها وتساfer إلى أوروبا ، وتضيع - كما ترى - ضياعها الكبير ^(٢٤) ، تقول «أنا في حاجة إلى فضاء رحب ، إلى سموات جديدة ، إلى آفاق جديدة ، لماذا لا أسافر إلى أوروبا ، لاشيء يستدعي بقائي الآن في دمشق ، سأسافر فأنا محتاجة إلى تجارب جديدة ، إلى وجوه جديدة ^(٢٥) ، ولن يتم لها ذلك إلا في الغرب .

«في ليلة واحدة» يبدو الانفتاح المكاني في باريس أرحب وأوسع وأعمق وأخلد ، ففيها تكتب رشا رسالتها إلى زوجها

تعترف فيها بخيانتها له ، وفيها تستقل القطار إلى العاصمة وتعرف إلى كميل وتقضي معه في أجواء باريس وفي إحدى لياليها وبين باراتها ومطاعمها وفنادقها ليلتها الموعودة» كان يكفي أن أبتعد عن دمشق (التي تقتل الطموح وتدفن الحساسية^(٢٦) - ليلة واحدة ، وأتعرف فيها الدنيا ، وأقضي هنا كل حياتي في ليلة واحدة ، أجل كانت حياتي كل حياتي ليلة واحدة^(٢٧) .

هذه الأمكنة الثلاثة أو المدن - وظفت في انفتاحها وانغلاقها لمعالجة أو تصوير قضيتين خطيرتين ، هاتين وحساستين ، أولاهما قضية الحب الحر ، وأخرهما قضية الديمقراطية والتعددية السياسية وما يدور حول هاتين القضيتين من حقوق المواطن ، ومن الملاحظ أن مثل هذه القضايا المصيرية التي تمس وجود الإنسان وماهيته تظل قضايا إشكالية لأنها تتعلق بألف معطى ومعطى ، إنها تتعلق بالقيم والأفكار ، مثلما تتعلق بالجغرافية والتاريخ ، تتعلق بالمواقف والمواقع بالتعاقب والزمان ، وربما تتعدى ذلك إلى مفهومات خاصة بثقافة كل مجتمع كالظاهر والباطن ، والسر والعلن ، والجمهور والنخبة ، وحين يدخل كل ذلك في نطاق المسألة يصبح من العسير أن تصنف المدن دفعة واحدة بحيث ننحاز إلى هذا الجانب أو ذاك .

على كل حال فإن الانفتاح كالانغلاق في المدينة الواحدة لا يتوقف عند التصنيف الخارجي بل لابد أن نوغل في عمق شبكة العلاقات المعيشية ودقائقها ، وطبيعة الحياة اليومية ، ونرتاد مختلف الأمكنة التي تشكل بنية المدينة ، وهذا ما نحاوله في تناولنا لبعض العينات النموذجية .

ب - الشارع :

الشارع هو فضاء المدينة وأفقها القصي ، وبؤرتها التي تلتقي فيها الحركة ، تتجمع وتتفرق ، يتسع باتساعها ، ويضيق بضيقها ، ينغلق بانغلاقها ، ويفتح بانفتاحها ، يمثل بما فيه من بشر .. غادين رائحين ، مقبلين مدبرين ، حالين راحلين ، وبما فيه من أمكنة اللقاء والحوار ، والمناقشات التي تطرح ويدل بها .. البعد الحضاري لمجتمع المدينة في ثلاثة مستويات متقابلة : مستوى الثبات والتحول ، مستوى الاستقرار وعدمه ، مستوى الزمان والمكان . وهذه المستويات الثلاثة متداخلة متناغمة متواشجة هي التي تمنح الشارع وتعطيه معناه ، فعلى المستوى الأول نجد ثبات الحيز تلاشيهِ باستمرار امكانية التحول والانعطاف ، كل آن هو في تغير . وعلى المستوى الثاني يحددك عدم استقراره الذي هو في ذاته استقرار يتكيف ويتشكل في ضوء التغير والحركة . وعلى المستوى الثالث قد تظنه مكاناً لوجوده في حيز ، أو زماناً لارتباطه بالحركة والتحول ، وإذا به في النهاية بين الزمان والمكان ، إذا به زمان في مكان ، ومكان في زمان ، ولعل أهم ميزة تنفعنا في رؤيتنا هي حرية الفعل وامكانية التنقل بالنسبة للساكنين فيه أو الجالسين على أرصفتهم ، وقدرتهم على التبدل مما يخلق طاقة حية من الخيال يستطيع الكاتب أن يتملأها وأن يوظفها وفق ما يريد النص^(٢٨) .

ومن الطبيعي أن يحتل الشارع بصفتيه الانغلاق والانفتاح دوراً في الرواية عند كوليت مادام مجالها هو المدينة ، ومن الطبيعي أيضاً أن نجد هذا الدور يصبح هامشياً في المدينة المغلقة حيث

الاعتماد على البيت في التزاور واللقاء والصحبة ، ويضحي أساسياً في المدينة المنفتحة حيث اللقاءات تتم علانية ، وحيث الشارع واقعياً وفتياً يتمدد ليأخذ مهمة البؤرة والواجهة معاً ، الاشارات إلى الشوارع في «أيام معه» حين ترد لا تعني أكثر من التحلل من قيود البيت والحاجة إلى الانعتاق من أسرهِ ، أو التحليق في الفضاء ، تقول الكاتبة ^(٢٩) : «خرجت إلى الشارع بخطوات ثابتة ، شعرت بأن شيئاً قد حرر قدمي من القيود ، أحسست بحاجة إلى التحليق في الفضاء» إنه شارع عام لا اسم له ولا خصوصية ، فليس المقصود هنا الإشارة إلى أبعاد وتفتيقها ، بل الوقوف عند دلالاته السطحية الظاهرة ، أما في «أيام مع الأيام» فالوضع جد مختلف لأن الشارع يصبح مركز الحدث والرؤية وتلامح الشخصية ، وتفاعل هذه العناصر جميعها ، وسنأخذ مثلاً على ذلك وقفته عند شارع الحمراء في ثلاثة أمكنة من الرواية ، فكيف وصفته أو عبرت عنه ، تقول ^(٣٠) : «كان شارع الحمراء عام ١٩٦٩ أشبه بالفندق الكبير، يلتقي فيه سكانه المقيمون والعابرون كل لحظة ، إنه جزء من التاريخ ، مشعشع ممتد متطاوّل لا تختلف بدايته عن نهايته ، أناس مختلفون تدفقوا من أقطار الأرض ليجمعوا في هذه الاستطالة الممتدة كأنما حتى البحر ، والندفعة كأنما صوب الأفق ، والهاربة كأنما إلى الحرية ، شارع الحمراء هو النادي العربي الوحيد في الوطن الذي يلتقي فيه كل العرب ، وتمارس فيه الحرية على جميع الصعد» .

في هذا النص دلالات واضحة على ما نريد أن نبنيه من كون الشارع البيروتية محتدم بالعنفوان ، مكتنز بكل طاقات الفكر والحوار ، ممتلئ بالطاقة والحيوية والنشاط . يتحدد الزمان أولاً عام

١٩٦٩ ، وهذا التحديد لم يأت عبثاً فبيروت الستينات كانت فورة صاخبة وفترة محتدمة بكل ما يعتلج بالنفس من مشاعر ومن مواقف، مثلت مرحلتها اتساع دائرة النقاش في كل القضايا السياسية والوطنية والعاطفية ، تختلط في دائرتها القضية الفلسطينية مع قضايا الجنس من دون خوف أو هلع أو اتهام ، شارع الحمراء تاريخ ممتد بلا بداية ولا نهاية ، مشعشع مندفع متدفق صوب الأفق كأنما يهرب إلى الحرية ، وصف يحقق ثلاثة أبعاد للاشكالية المطروحة : دمج يكاد يكون كاملاً لشخصية البطلة بالفكرة والشارع ، وتأكيد فكرة التغير والتحول ، في القدوم والمغادرة ، في التجمع والتفرق ، في الطرح والعقاييل ، ولغة معبرة تشي بكل معاني الامتداد والانفتاح ، وتصور كل آفاق الحرية بأجوائها المتزامية ، وفضاءاتها المتكررة ، بهذا كله نفهم الفرق بين الشارعين ، شارع ليس أكثر من حالة نفسية للاسترخاء بعد القبض ، وشارع يدل على عمق التحول والتغير لأنه يدل على عمق الحركة والزخم والحياة ، إنه الفرق بين الشارع المغلق والشارع المفتوح .

ج - البيت :

البيت ومن ورائه الغرف على اختلاف أحجامها وأشكالها وخصائصها ركن مهم من أركان المكان ، يتلون بتلونه ، ويتسع أو يضيق باتساعه وضيقه ، واشكالية الانغلاق والانفتاح فيه لا تكمن في تصميمه ولا في موضعه من المدينة فحسب بل تتعدى ذلك إلى المشاعر والأحاسيس والوجدانات والأفكار التي تغدق عليه وعلى ردهاته ، ومع ذلك فالأصل أن يكون منغلقاً على ساكنه لأنه غطاء

له يمارس فيه حريته في الحياة كيف يشاء لابساً أو عارياً من دون ازدواجية أو تمويه ، وحين يألفه ويسكن إليه يتحرك فيه أكثر ، ويتصرف فيه أكثر ، ويسعى لتعرف خارجه بصورة أكبر .

كيف يتحول البيت المغلق إلى بيت مفتوح ؟ يمكن أن يكون ذلك بطرائق عدة ، منها النوافذ والشبابيك والشرفات والسلام والأسطحة ، ومنها استقبال الضيوف فيه وكثرة الداخلين منهم والخارجين ، ومنها اتساع ردهاته وأبهائه لاقامة الحفلات أو علوه باسقا في السماء علي شكل معمار أو بناء حتى يكون أكثر اشراقاً وبالتالي أكثر انفتاحاً .

في «أيام معه» حيث تكثر اللقاءات في البيوت بوصفها المكان المتاح للتعارف فيه كرهاً أو طوعاً ترتبط الغرف بما فيها من أثاث ورياش بالمشاعر والأحاسيس فتلونها بما تخلع عليها من ضيق أو اتساع ، من لذة أو ألم ، ويكون السبيل الوحيد للهرب من هذه الأحاسيس أو التخفيف منها أو الانعتاق بعد تفجرها والبوح بها السعي نحو الشرفة أو النافذة ، أي السعي نحو الخارج ، الأفق المفتوح حتى يبعد عن النفس بلواها ، لنقرأ هذين النصين ^(٣١) :

«كانت أقسى ساعات أيامي ساعات الليل (حين ينام الجميع) فأدخل غرفتي الموحشة ، وأرتمي على سريري ، وأغمض عيني رغبة في النوم والنسيان ، فيرغب النوم عن عيني ، وأهب من فراشي ، وأقضي ساعات أذرع أرض بيتي جيئة وذهاباً ، ثم تحملني قدمي إلى الشرفة ، فأنظر إلى السماء» . «هذه الغرفة ليست باردة ولا دافئة ليست أليفة ولا موحشة ، ليست واسعة ولا ضيقة ، ليست منسقة ولا فيها فوضى . إنها انعكاس لشعوري ، نفسيتي هي التي

تعطيها حياة ، قيمتها في نظراتي ، هي دافئة واسعة عندما أكون سعيدة ، وهي مضطربة عندما أكون ساءطة . في النص الأول الغرفة مغلقة ولا مجال للانعقاد منها إلا بالاستزواح عبر الشرفة أو النافذة والبحث عن أنيس ، وفي النص الثاني تنهمر الأحاسيس التي تتلفع بها الأشياء والحالات ، وهي التي تمنحها قيمة أو معنى .

وتستمر العلاقة بين الأحاسيس والأشياء في نصين آخرين يوضحان أكثر فأكثر أن مشاعرنا التي نخضعها على الظواهر المادية هي التي تحدد طبيعة هذه الظواهر وتفسرها ، فكل ما نحس به أو نراه في داخلنا ينعكس على خارجنا ، يقول النص الأول ^(٣٢) : «وقفت في وسط الغرفة غارقة في سيل الترحيب ، ثم وعيت ما حولي ، يا الهي ماذا جرى أين الستائر الملونة ، أين الديوان الأحمر ، أين اللوحات المتراكمة ، أين الكتب المكسدة ، أين ... أين ذكرياتي» . ويقول النص الثاني ^(٣٣) : «بدأ لي الأمر طبيعياً جداً أنا التي كنت أحس نفسي دائماً غريبة في غرفة نومنا المتزفة ، غرفة نومنا الغاصة بالرياش وبالحرير ، غرفة نومنا الموحشة الباردة برغم الأموال المحسمة فيها أثاثاً ، ما قيمة الرياش ، ما قيمة الحرير ما دامت النفس عالماً مغلقاً ينوح من زمهرير الشتاء» .

النص الأول فيه تفاصيل ، ورصد التفاصيل محاكمة عقلية وطريقة واقعية في التعبير ، بيد أن التفاصيل هنا مهمورة بخاتم الوجدان والانفعالات حتى تستحيل إلى مجرد كتلة ملتهبة من الأحاسيس ، وفي النص الثاني تبدو مقارنة بين وضعين لغرفة النوم جاءت في مكانها المناسب ، وهي الأخرى لا تخرج عن النظرة الوجدانية غير الموضوعية للأشياء .

في «أيام مع الأيام» تظهر البيوت أقل ولكنها رغم قلتها أكثر انفتاحاً على الخارج والآخر وليس على الذات من داخلها ، سواء بان الانفتاح عن طريقة الوصف أو عن طبيعة المكان ، في طريقة الوصف نجد أن التعبير أضحي أكثر انطلاقةً واتساعاً لأنه اعتمد على التذكر بكل ما تحمله كلمة التذكر من امتداد ، تقول (٣٤) : «بجنين موجه أذكر هذا البيت الململم الأنيق ، أذكر المرأة الكبيرة السابحة في اطار من الصدف ، أذكر المقاعد الزرقاء المريحة التي تبدو وكأنها خارجة من البحر ...» ، أما في مكان الوصف فلم يكن في رأيي تجاور البحر والسطح والمستقبل مجرد مصادفة حين تقول (٣٥) : «أما جئنا إلى هنا لنرى البحر من «الروف» ونحن نشرب القهوة ؟ وخرجنا إلى السطح الواسع الممتد ، ووقفت مذهولة أمام المنظر الخلاب ، وهكذا البحر الهادئ الذي يستقر هناك في البعيد ، وينساب للقاء مع السماء ... مستقبل بلادي ، مهما تحبطننا فأنا متفائلة بالمستقبل » . بلى كان جزءاً لا يتجزأ من الرؤية ومن البنية الفنية معاً .

ولعل هذا ما يؤكد ما سبق أن ذكرناه من كثرة البيوت في «أيام معه» وتضائلها في «أيام مع الأيام» أولاً ، ومن تخالف طبيعة البيوت بين العاملين ثانياً ، ففي أيام معه ترد حالات وجدانية أو فكرية قابلة للتأمل ، وفي أيام مع الأيام تصبح رموزاً لدلالات تتفجر بمعان أكثر من معانيها ، وفي الرواية الأولى قد تتجمع كل البيوت في بيت واحد ، أو حتى في غرفة واحدة صغيرة ، وفي الرواية الثانية تتميز البيوت ، ويقوم الحدث الروائي فيها على التذكر

والاستشراف ، وكلاهما امتداد في الأفق أو اتساع ، أو بكلمة أدق كلاهما انفتاح .

د - المقهى :

المقهى عكس البيت مكان مفتوح ، أو المفترض أن يكون مفتوحاً ، لأنه سواء أكان في الريف أم في المدينة يعد مركزاً لتجمع اجتماعي للقاء الناس وتعارفهم والحديث بينهم ، وتداول الهموم والقضايا التي تشغلهم ، وقد يحل المقهى محل البيت للتزوار والبوح والافضاء وترجية الوقت خارج نطاق الأسرة ، ويكاد يقتصر في الكثير من المجتمعات البشرية على الرجال ، ولعل هذه النقطة هي التي تجعلنا نفرق بين نمطين من المقاهي ، النمط المغلق الذي يقتصر رواده على جنس واحد ، هو جنس الرجال ، ويقتصر الحديث بينهم عادة على الهموم اليومية ومشاغلها ، والنمط المفتوح الذي يشرع أبوابه للجنسين معاً الرجال والنساء ، وتدور الأحاديث فيه غالباً حول قضايا شتى تختلط فيها السياسة بالجنس والثقافة بالأفكار الوطنية والقومية ، وتتعدد في الأحاديث وجهات النظر .

ويمكن أن نتلمس النمط الأول في مقاهي دمشق أيامها حيث لا مكان للمرأة وأن وجدت فلن تسلم من أعين الناس وألسنتهم الحداد ، تقول الرواية ^(٣٧) : « كانت ليلي صديقتي لا تذهب إلى أي ناد أو مطعم لأن المجتمع يقول ، ولأنها تخاف ما يقول » ، « ومشيئنا معاً كان كل مقهى نمر به يعج بالرجال فتتابع سيرنا ، أين نساؤنا ؟ ألا ترغب احدهن في فنجان من القهوة خارج جدران بيتها ^(٣٨) » ، المقهى هنا وهناك ساكن ثابت رغم ما فيه من حركة ،

لذلك لا تنحو الرواية منحى التفصيل في المشهد ، حسبها ذكر الاسم أو المكان أو تحديدهما والانتقال بعد هذا إلى تبعاتهما .

وتعد النقلة بين المقهى المغلق والمقهى المفتوح خطوة إلى الأمام حين طلبت ريم من زياد أن يصحبها إلى مقهى افتتح مؤخراً في الصحراء ، «وذهبنا إلى هناك حيث الهواء الطلق والفضاء الرحب»^(٣٩) ، إن ارتباط المكان هنا بالصحراء والهواء الطلق والفضاء الرحب يعبر عن الحلم اللاوعي في تحقق صورة للمقهى تتوق إليه البطلة «مقهى يذهب إليه من يشاء من الرجال والنساء ليأخذ وبكل بساطة فنجاناً من القهوة دون أن تلتهمهم العيون ، هذا المقهى الطبيعي للأسف تفتقده بلدتي»^(٤٠) .

في «أيام مع الأيام» ومع تعدد المقاهي في بيروت وشارع الحمراء وغير الحمراء يصبح للمقهى طعم آخر ومذاق آخر ومفهوم آخر ووضع آخر ، يصبح نادياً أو أقرب ما يكون إلى النادي ، يتردد عليه القوم على اختلافهم ، ويختلط فيه الجنسان ، تلغى بين متدبيه الفواصل والحواجب والحواجز ، وتهدم بين جلسائه حوائط الأعراق وموانع اللغات واختلافات الأفكار والعقائد والأهواء ، يلتحم الجميع غالباً حول القضايا ، ينطلقون منها ، ويعودون إليها ، تقول الكاتبة^(٤١) : «كان المقهى له طابع النادي ، وكان لكل واحد أعضاؤه ورواده وزواره ، وكان من الطبيعي أن نلتقي فيه بالكثيرين من أهل الفن والأدب وكتاب التقارير وبالمشردين القادمين من أنحاء وطننا الكبير ، لاجئين سياسيين ومفكرين عاديين هاجروا مسقط رأسهم الأصلي» .

في هذا التشكيل الظاهري المفتوح لفكرة المقهى - النادي -
تتمثل مقولة الوعاء ، وتحقق أبلغ ما يكون التحقق ، فالبشر
الجالسون الغادون والرائحون ، المختلفون والمتعددون في المشارب
والأفكار والنزعات هم الذين يمنحون هذا الوعاء معناه ، وقيمته ،
كما أن حركتهم ونمط أحاديثهم وهمساتهم هي التي تمنح هذا
الملتقى أفق الحرية الذي لا يضبطه حاجز ، ولا يمنعه مانع .

كل مقهى مساحة في الأرض ومساحة في التصور والخيال ،
وفي كلتا المساحتين طاقة لا حدود لها من الفضائين الخارجي
والداخلي ، طاقة قادرة على الفعل والحركة .

هـ - القطار :

الأمكنة المتحركة التي تستعملها الكاتبة هي السيارة والطائرة
والباخرة والقطار ، وردت السيارة كثيراً في أيام معه وسيلة انتقال ،
وذكرت الطائرة والباخرة ذكر خارجي دون أن يدخل في صنع
الحدث أو تطويره ، أما القطار في ليلة واحدة فقد استغرق الحديث
فيه وهو يهدر وينساب معظم حجم الرواية ، وكان وعاء لتجمع
الشخص والتعرف إلى بعضها ، وأضحى عاملاً أساسياً وداخلياً في
الرؤية والنمو العضوي ، ويأتي انفتاح القطار ليس من حركته
الدائبة فحسب بل من محتواه البشري أيضاً ، فيض من الناس
يركبون وينزلون ، يتسكعون في ممراته ومنعرجاته ، ويتحدثون في
بارته ومقصوراته ، ويتساءلون ويقترّبون من بعضهم . حجم
المشكلات التي تناقش فيه كبير ، وفي مقدمتها قضايا المرأة والحب
والعلاقة والحرية والوطن ، لارابط بين الشخصوس على اختلاف

مهماتهم وجنسياتهم وألوانهم وأعراقهم سوى أنهم يقصصون هذا المكان أو ذاك ، وإذا كان الأصل في اختيار المكان المتحرك أن يعمل على تجميع عدة أمكنة من خلال حضور الشخصيات فإن القطار هنا ساعد على بروز إرادات مختلفة تتجاوب فيما بينها ليصبح التعارف العام أولاً طريقاً للدخول إلى النفس وتمييز الرغبات ، ثم ليصبح هذا التعارف الخاص ثانياً بين البطلين طريقاً للولوج إلى عالم الحب ، عالم الوجود والتحقق . ويذكرنا قطار كوليت خوري بسفينة جبرا ، لا أدري لماذا خطرت ببالي هذه المقارنة ، كلتا الوسيلتين دال يحمل أكثر من رمز وبالتالي يضحى أكثر من واسطة نقل خارجية حشر فيها الناس حشراً يسترجعون في أحاديثهم ما مضى ، ويستشرفون ما هو آت ، ويتحرك الحدث بتحرك القطار أو السفينة ، والرسو أو الوقوف عند المحطات ، في السفينة المبحرة من الشرق إلى الغرب تحمل على متنها نماذج طبقية متناقضة تهتم غالباً بالقضايا الكبرى ، قضايا المصير الجماعي للأمة كما للفرد ، وفي القطار المنساب من مرسيليا إلى فرنسة ، قطار المسترال يحمل في بطنه عينات فردية لأناس متفردين لكل منهم شخصيته وتمييزه ، كلا المكانين المتحركين موظف لعرض أغراض أو أفكار ثقافية أو وجدانية في الدرجة الأولى . القطار فرنسي في أرض فرنسية يهدير من الجنوب إلى الشمال (يذكرنا برحلة مصطفى عبر النيل في «موسم الهجرة إلى الشمال» أيضاً من الجنوب إلى الشمال) . ويتسلق الحديث إلى ذروته في ليلة واحدة ليكتمل للرواية معناها في فنادق باريس وأقيبتها ومتعرجاتها ، هل كل ذلك أتى عبثاً أو بمجرد مصادفة ؟ ، لا ، إن التمييز بين الرؤية والفعل ، في المكان والزمان ، ولست في حاجة إلى تفصيل فلنتقل إلى سواء .

ثانياً - تفسير الظاهرة وتعليلها :

المقصود بالتفسير هنا شرح الدلالات وإبرازها بعد أن أبنا من قبل الدوال / الأوعية ، والوقوف كذلك عند الآليات التي صاغت الرؤية وصنعت الحدث وكونت شبكة من العلاقات الروائية المتلاحمة، وقد رأينا أن نزيث عند أربعة أبعاد / عوامل من التفسير هي البعد الفكري والاجتماعي / الطبقي والنفسي والجمالي ، وجميعها في رأينا أبعاد تعطي بحمل النصوص وتمنحها في آن علة وجودها .

في نطاق البعد الفكري يمكن أن نتحدث عن أمرين أولهما منظومة الأفكار التي كانت وراء قضية تحرر المرأة / موضوع الروايات وثانيهما الفلسفة الوجودية التي عمقت هذه الأفكار ورسختها أما منظومة الأفكار فمن المعروف أن أيام معه تعد رائدة في مجالها وجريئة وقت صدورها ، لقد كان من العسير على المرأة يومئذ أن تتناول بالحدث تجربتها العاطفية تحت أشعة الشمس ، وتفضح أقنعة الزيف والرياء وتقول أنا أريد أو هكذا أريد ، ولكن المعركة التي خاضتها طلائع المثقفين التنويريين وبعض النسوة الأدبيات حققت انتصاراً من لون ما وسط الدجنة الخالكة حين جهزت هذه الطلائع بقضايا الحرية والحب الحر والارادة المستقلة . ثم جاءت الأفكار الوجودية التي تسربت إلى المنطقة طوال الخمسينات وانتشرت انتشار النار في الهشيم لتدعم القضايا وتسوغها وتعثر لها على سندها الفلسفي ، ويظهر أن مجموعة من المفكرين / الأدباء قد وظفوا أفكارها - أقصد الوجودية -

توظيفين، توظيفاً قومياً جماعياً يبدو في مسائل النضال والالتزام ، وتوظيفاً عاطفياً فردياً يبدو في وفرة المفردات عن الحرية والاختيار والمسؤولية ، وذيوع مفهومات ما كانت متداولة من مثل الإنسان صانع قدره وفعله ، وحق هذا الإنسان - ذكراً كان أو أنثى - في ممارسة حريته كيف يشاء وبالطريقة التي يشاء ، وأتصور أن هذه المسوغات بشقيها كافية لتفسير المهاد الفكري لمجموع الانتاج الذي صدر أيامها في سورية ولبنان ، وخاصة الانتاج المتأثر بالوجودية ، وفي مقدمته رواية أيام معه .

وأظن أن البعد الاجتماعي / الطبقي أوضح من البعد الأول ، وقد ورد الدفاع عنه في أكثر من مكان في الروايات الثلاث تقريباً ، وأنا هنا لا أقصد أكثر من التسمية والتصنيف فإذا كانت البورجوازية نهضت فترتها للدفاع عن مقولاتها ووجهات نظرها في المجتمع والحكم والسياسة ، ودعت فيما دعت إليه إلى تثنين العلاقة مع الغرب والاحتفاظ بهويتنا وأصالتنا ، وقادت مسائل تحرير المرأة في مجالي العمل والتعليم ، وصاحت في جملة ما صاحت بالفردية وقيم السوق ، فإن بورجوازية البطلات الثلاث وأجواء حياتهن وتطلعاتهن وتمردهن ولا أقول ثورتهن تدعم هذا التوجه وتشج به ولا تخفيه ، فريم تعيش في قصر مريح تملك سيارة للتنقل وخادمة ومربية وجملة من الأصدقاء والصديقات يحسون سأم الحياة وفراغها والضيق فيها ، ويتوقون إلى ملئها أو جعلها ذات معنى ، ولن يكون ذلك إلا بالحب والحب الحر والمسؤول تحديداً ، ومثل ريم رشا وأسمى حتى أن الأخيرة تنحو بالاتهام وتدافع عنه وتصححه ، وبغض النظر عن قيمته فإن مما لاشك فيه أنه ما كان لفتاة لا تنتمي

إلى هذه الطبقة تستطيع أن تجهر بما جهرت به البطلات ، وتنقل هذا الذي جهرت به من مستوى الكلام إلى مستوى الفعل والتطبيق.

أقصد بالتفسير النفسي العامل الخاص الذي يعلل إلى حد كبير نمط الاختيار والسلوك ، إن الظروف الاجتماعية ومنظومة الأفكار والاقتصاد والمعارف لا تكفي وحدها مفردة ومجتمعة لشرح صيغة النفس الإنسانية وعمقها المستتر فيها ، فالذي يفعل ذلك هو تبين جبلتها والوقوف عند فطرتها وما خلقت عليه . إن بطلة «أيام مع الحب» تصيح بأعلى صوتها «ولدت ونوافذ يتي مشرعة للحب»^(٤٢) أتصور أن هذا المفتاح مهم لفهم شخصيتها وربما لشخصيتي رشا وريم من قبلها ، هنا نقف عند الطبيعة الحساسة الفائقة للأنثى البطلة ، نقف عند مدى استعدادها منذ البداية لأية أطروحة للحب تتلى على مسامعها . لدى كل مخلوق ميل مارسيس يوجد معه نحو هذا الأمر أو ذلك تنمية الأحداث أو تلاشيها ، وقد قدر لنوافذ الحب عند البطلات الثلاث أن تشرع عريضة عميقة حتى أصبحت درجة حساسيتهن لفحوى العلاقة عالية التوتر ، مزاجية التكون ، شريطة أن نفهم من هذه المزاجية طبيعة التشكل لا طبيعة التردد ، ولعلي أذهب إلى أبعد من ذلك في هذا التعليل النفسي فأزعم أنه الجانب الأهم في العالم الروائي عند الكاتبة وفي حيوات شخصياتها، لأنه نظرة في الوجود وجبلة منذ الأساس أو الفطرة ، ولم يكن للمكتسبات اللاحقة إلا أن تزيد في تعميقه وتوتره وحساسيته .

يبقى التفسير الجمالي بالدلالة الاجتماعية الفنية للكلمة ،

وأعني به العمد الأساسية التي تقوم عليها الرؤية والبنية معاً ، وأجد أنها منطلق واحد وثلاث ركائز . أما المنطلق فهو الحرية وأما الركائز الثلاث فهي التوازن والتعادل والتناغم ، ودون ذلك تفصيل.

ما من ريب في أن مبدأ الحرية هو المنطلق الذي صدرت عنه الكتابة في جميع أعمالها ، الحرية التي يختارها الإنسان ، يصنعها ويلتزم بها ويوظفها لمنفعته أولاً ، وبما أن مفهوم الحرية مختلف فيه ، وقد ينتهي إلى الفوضى وإلى عكس ما يتوخى منه فقد جعلت الكتابة لهذا المبدأ ثلاث ركائز تستشف عند الرؤية والمعالجة ، أولاها التوازن بين الداخل والخارج ، ويكون ذلك برفض قيم الزيف والخداع والبهرجة ، واحلال محلها قيم الصدق والرغبة والارادة ، وبذلك يعيش الإنسان سليماً معافى . وأخراها التعادل بين مسألة الذكورة والأنوثة في أن كليهما صورة من صور الإنسان لا تتميزان قوة وضعفاً بالفوقية أو التحتية ، يصنعان معاً الماهية حيث تكون النتيجة «عالمين مختلفين بالتنوعية يلتقيان في الإنسان» مقولة معروفة وجودية على الغالب جاءت الكتابة لترسم خط تطورها بين بعدي السيورة والصيرورة . والركيزة الثالثة التناغم وهو حصيلة لقاء الثنويات المتقابلة ، فبعد اليوم لا توجد عند الكتابة كل تلك المقولات التي يعارض بعضها بعضاً على مستوى القوة أو الفعل ، فالموجود جدل متناغم بين السماء والأرض ، الشرق والغرب ، الأنا والآخر . وبهذه الركائز الثلاث لقضية الحرية ، المنطلق والمبدأ يصبح العالم الجمالي للروايات ، رؤية وبنية لا أروع ولا أبدع .

ثالثاً - نتائج الدراسة :

حاولنا في الصفحات الماضية أن نبين مفهوم المكان المفتوح ودلالته في الرواية عند كوليت الخوري ، ويمكن الآن أن نكشف أهم النتائج التي وصلنا إليها أو وصلنا إليها البحث فيما يلي :

١ - ليس المكان بعامّة دالاً من دون دلالة ، ولا حيزاً غفلاً غير معباً بمعنى ، إنه وعاء يمنحه البشر ثقله ودوره ووظيفته وفحواه ، والعلاقة بينه كدال أو وعاء وبين غط دلالاته أو معناه مثل العلاقة بين المحمول والوسيلة ، الشكل والمحتوى ، الجوهر والعرض ، علاقة ملتزمة لازمة لا انفصام بين حديهما أو طرفيهما ولا تعارض .

٢ - وقد أثبتت الدراسة في جملة ما أثبتت أن هذا المكان البشري إن صح الاستعمال هو أحد أبعاد الزمان ، أو لنقل إن الزمان فيه يمثل بعده الرابع ، تلك قضية فلسفية طالما ناقشها العلماء ، ووقفوا منها مواقف شتى ، وتبين لنا صدق دعواها في أن القائم بالفعل هو «الزمان» وليس الزمان أو المكان كلا على حدة ، الموجود هو الجدل وليس الحدود / الثنويات المتقابلة ، إن الزمان هو الذي يمنح المكان البشري معناه ودلالته عبر حركته وتطوره وتأثيره فيه .

٣ - فيما يتعلق باشكالية المفهوم للمكان المفتوح أو المغلق رأينا أنه مفهوم نسبي ومطلق في آن لأنه يرجع إلى معطيات شتى يتصل بعضها بالقيمة كما يتصل بعضها الآخر بالمادة والوضع ، وحسبنا أن ما يعد مغلقاً في مكان ما يمكن أن يعد في آخر موارباً أو مفتوحاً ، وأن ما يرى في منظور روائي أمراً شكلياً يرى في آخر أمراً جوهرياً ، لأنه ينبع من الرؤية ومن البنية معاً .

٤ - المكان المفتوح - فيما انتهينا إليه جزء لا يتجزأ من هذه العملية ، عملية الرؤية والبنية ، وبالتالي لا يمكن إلا أن يكون موظفاً لهدف وخادماً لهدف ، فكرياً كان هذا الهدف أو فنياً ، وفي الحالين لا قيمة لما يعترف به الكاتب بعد الفراغ من نصه من أنه قصد هذا ولم يخطر في باله ذاك ، فهو مثل أي قارئ أو ناقد يعبر

عن وجهة نظر غير ملزمة ، وليس من الضروري أن تكون صحيحة ، وما يستقره الناقد من النص تحدده شبكة علاقات هذا النص وليس ما يراه الكاتب فيه .

٥ - ما دما وصلنا إلى هذه النقطة ، نقطة ارتباط المكان المفتوح بشبكة العلاقات النصية للرواية بعامة ولطبيعة الرؤية الفكرية المعبر عنها في المتن بخاصة - فإنه يمكن أن نستعمله مفتاحاً للتحليل والتركيب ، للسبر والابانة ، للتفسير والتعليل .

٦ - على المستوى الأول - شبكة العلاقات فقد توضح أن المكان المفتوح جزء من جملة عناصر في تقنية النص الروائي جعلت هي الأخرى كلها مفتوحة : الحدث والشخصية واللغة ... الخ الحدث في حركته الساعية نحو الانعتاق والامتداد والتوسع ، والشخصية في طموحها الدائب في أن تكون وجوداً حقيقياً وكياناً إنسانياً أكثر من دمية ومن حظية ومن جنس ، واللغة في اشراقها هذه الوضعية وحساسيتها الفائقة وشفافيتها المعبرة . ثم ، ثم لماذا لا نزعج أن آلية المكان المفتوح قد دعمتها في شبكة العلاقات آلية المكان المغلق حتى تستبان عن طريق المقارنة والمقايضة الهوة بين المكانين / العالمين بكل أبعادهما وتجلياتهما ؟ .

٧ - أما على المستوى الثاني / الرؤية الفكرية ، فما أشك قط في أن الثورة التي هدفت إليها الكاتبة / مجموع البطلات ، أو التمرد بكلمة أدق على القيم المتوارثة مرة بهدمها واحلال البديل محلها ، وعلى الأفكار بتطويرها أو تغييرها نحو الأفضل ، وعلى الواقع في مختلف صعدته بالسعي نحو الحرية والديمقراطية والتعددية - أقول لا أشك قط في كل ذلك كان يحتاج إلى ذال مفتوح ووعاء يأخذ به نحو أفقه المنشود .

٨ - حقاً كان المكان المفتوح فيما عبرت عنه كوليت الخوري في رواياتها وسيلة وغاية ، وسيلة لابرار مضمينها المشرئبة المتطلعة دائماً نحو التفاؤل والأمل والمستقبل ، وغاية في ذاتها حتى يسمى المجتمع كي يجد نفسه كما الفرد الوجود الحضاري في فضاء الحياة الواسع المرتقب .



حواشي الدراسة :

١ - اعتمدنا الطبعات : الخامسة للأولى صدرت عام ١٩٨٠ ، والثالثة للثانية صدرت عام ١٩٩٢ ، والثانية للثالثة صدرت عام ١٩٩٣ ، وتكون الاحالات لاحقاً إلى هذه الطبعات .

- ٢ - أيام معه | ٧١ .
- ٣ - نفسه | ٤٧ .
- ٤ - نفسه | ٥٥ .
- ٥ - نفسه | ١١٦ .
- ٦ - نفسه | ٤٧ .
- ٧ - نفسه | ٧٢ .
- ٨ - ليلة واحدة | ٧٩ .
- ٩ - نفسه | ٢٣٣ .
- ١٠ - أيام مع الأيام | ٣٢٦ .
- ١١ - نفسه | ١٩٨ - ٢٠٣ .
- ١٢ - نفسه | ٣٤٠ .
- ١٣ - نفسه | ٨٣ .
- ١٤ - أيام معه | ٣٧٢ .
- ١٥ - نفسه | ٣٤١ .
- ١٦ - نفسه | ٩٨ .
- ١٧ - أيام معه | ١٢٢ - ١٢٤ .
- ١٨ - أيام مع الأيام | ٨٧ .
- ١٩ - نفسه | ٣١٢ .
- ٢٠ - نفسه | ٣٣ .
- ٢١ أيام معه | ٤٥ - ٤٧ .
- ٢٢ - نفسه | ١٢٨ .
- ٢٣ - نفسه | ٣٣٩ .

- ٢٤ - نفسه | ٣٨٦ - ٣٨٨ .
- ٢٥ - ليلة واحدة | ٢٤ .
- ٢٦ - نفسه | ١٣٥ .
- ٢٧ - انظر في هذه الفقرة ياسين نصير . الرواية والمكان ١١٤/٢ - ١١٨ ، بغداد ١٩٨٦ .
- ٢٨ - أيام معه | ١٤ .
- ٢٩ - أيام مع الأيام . الصفحات | ١٥٤ - ١٥٥ - ١٥٦ - ١٩٦ - ١٩٧ - ٢٦٣ .
- ٣٠ - أيام معه | ٢٢ و ١١٣ .
- ٣١ - نفسه | ٣٢٦ .
- ٣٢ - ليلة واحدة | ١٨٧ .
- ٣٣ - أيام مع الأيام | ٤٧ .
- ٣٤ - نفسه | ١٦٨ - ١٦٩ .
- ٣٥ - يمكن تخصيص دراسة مستقلة في التعامل مع الألوان والأضواء وتبين نمط البيوت المغلقة والمفتحة ، فالأولى تشيع فيها الظلمة والألوان الداكنة ، أما الثانية فتشيع فيها الأضواء والألوان ذات الطيوف والهالات كالأزرق مثلاً .
- ٣٦ - أيام معه | ٤٠ .
- ٣٧ - نفسه | ١٢٢ .
- ٣٨ - نفسه | ٣٨ .
- ٣٩ - نفسه | ١٢٣ - ١٢٤ .
- ٤٠ - أيام مع الأيام | ١٥٦ .
- ٤١ - نفسه | ١٥ .

إنسان على الحرب

دراسة في الخطاب الشعري

ليست هذه مقدمة في نقد الديوان ولا تحليله ، إنها كلمة حب دافئة ، يصافح بها صديق صديقه ، يلاقيه ويصافيه ، ويشد بها على يده ، هي أقرب إلى المسامرة منها إلى التقويم ، ومن التقريظ منها إلى السبر والتعليل ، وإذا كان النقد يعنى بالنص بغض النظر عن علاقته بمنشئه أو مبدعه فإن الكلمة الدافئة يقصد بها منتج النص في ضوء علاقته الإنسانية وإرتباطه بصاحبه أو رفيقه .

عرفت صديقي الشاعر أنور عدي حين التيقنا أول مرة في أمسية أدبية من أمسيات حلب الشهباء التي تعبق بأريج المودة والنشوة والحميمية . كان يلقي فيها على جمهوره مقتطفات من غزله العذب الرقيق فيمتع ويضطرب ، ثم استمعت إلى جملة أخرى من الأشعار في بيته فشدتني وخلقت في نفسي صدى محبباً ، ويوم أهداني ديوانه الأول «إنسان» وقرأته اكتملت صورته الفنية لدي ، وتوثقت بيننا في آن صداقة زادتها دمايته مع الأيام تمكناً .

قرئ الديوان الأول قراءات شتى ، وقوم - شكلاً ومضموناً ، بنية ورؤية ، وأطلقت عليه أحكام نقدية مختلفة ، بعضها أخلاقي ، وبعضها الآخر فني ، نجد لها أمثولات ونماذج في مقدمته وعلى غلافه ، كما نجد شيئاً منها في ديوانه الثاني ، وإذا أنعمنا النظر فيها

جميعاً فسنجد أنها تترجح ما بين قطب الممكن والمعقول وقطب المبالغة ، وغير المعقول ، فمن قائل أن صاحبنا شاعر فيلسوف تأسرك فيه الومضة ، ويستغرقك الموقف ، ومن زاعم أنه بسيط وعميق ، يمتزج فيه العقل مع العاطفة ، وتلاقي السماء على محياه الأرض ، ومن النقاد من عدّه شاعر الحب بأسمى معانيه ، ومنهم من جعله شاعر الحديد الأصيل ، أو الأصيل الجديد ، منهم من شبهه بزهر البنفسج صفاء وصدقاً وتواضعاً ، ومنهم من توسم فيه شمساً ستسطع يوماً في سماء الشعر نوراً وألقاً ووضاءة ، ومنهم ومنهم الخ ، وكل ذلك في رأيي أقوال وأحكام صدرت عن محبة وأخلاص للشاعر ذاته أكثر مما صدرت عن دراسة نقدية فاحصة لنصه الشعري ، ومقارنته أو مقياسته إلى نصوص أخرى معاصرة أو غير معاصرة تنصفه وتنصف شعره ، وتضعهما في مكانتهما موضع الحق الصراح .

ما أفعله في هذه الدراسة أني سأقرأ النص قراءة مغايرة لما قرأه سواي ، سأفرق في نطاقه بين الأنا الشعرية والأنا الحياتية ، وسأعكف على الأولى لأتملى خطابها وأحاوره وأنعم النظر من دون أن أفكك بنيته الفنية وأحللها .

وكبداية أريد أن أدعي بأن الشاعر لم يطور فنه في ديوانه الثاني «إنسان على الدرب» الذي نحن بصده ، على الأقل فيما يتعلق بالمجالات التي يتناولها ، ويتحدث عنها ، وبالموضوعات التي يؤثرها ، وبالرؤى البيضاء أو السوداء التي يراها رؤية البصر أو رؤيا البصيرة ، ولذلك سأبيح لنفسي أن أتكلم عن قصائده كلها في

نخطابها الشعري وأعدّها نصّاً واحداً ، وليس عن قصائده في هذا الديوان فحسب .

ولد الشاعر - كما جاء في التعريف - عام (١٩٢٤) ، وتعود أولى قصائده المدونة إلى أواخر الستينات ، وآخرها إلى أواخر الثمانينات ، وربما قال شعراً في عهد اليفاعة والصبا أو لم يقل ، لست أدري ، ولن يهمنا الأمر هنا ، فالذي يهمنا أن الفترة التي كتب فيها شعره المسجل والمنشور تضم عقدين من الزمان ، كان عمره في أوائلهما قرابة الأربعين وعمره في أواخرهما قرابة الستين ، فإذا ربطنا هذا العمر - وهو عمر الكهولة في ثقافتنا العربية أو بدايتها - بمجالي شعره الأثيرين المرأة والتصوف أمكن بعد قراءة مستأنية لشعره أن نصل إلى النتائج الآتية :

* - لم تولد الموهبة مع الشاعر ولادة مبكرة ولا طبيعية ، لقد بدأ يقول الشعر أو يقرّضه حين أخذ يهبط على السفح الآتخ من هرم الحياة ، شأنه في ذلك شأن النوايع المعروفين في ديوان العرب ، والفارق بينه وبينهم أن موهبتهم ارتقت بهم فاحرّقوا بالشعر وظل هو هاوياً .

* - ويوم بدأ يقول الشعر ويعبّر به عن أحاسيسه ومشاعره وما يتناهب من مواجد وعواطف كانت تتناهب أو تقض مضجعه نزعان نزع الدنو ، ونزعة العلو ، أو حسب مصطلحات فرويد كانت تتقاذفه غريزتان غريزة البقاء وغريزة الفناء .

* - ويبدو أنه لم يكن متاحاً للرجل ولألف سبب أن يقرب من المرأة اقتراباً مباشراً صريحاً وواضحاً مادياً أو ماجناً ، ويشكو إليها ما يلزم به ، ويناديه نداء الجسد الفاضح ، ويصوّر لها رغبته فيها وما يحلم به أو يرنو ، فسعى إليها من خلال قناع أو من خلال معار الحب العفيف وما يطلق عليه اسم «الحبل من دون دنس» وهو أمر يقبله الرقيب الداخلي ، دحك الآن من الرقيب الخارجي .

* - وعلى العكس من ذلك اقترابه من شعر التسامي نحو المطلق ، أو شعر التصوف ، فقد كان متاحاً له ولغير سبب أن يجد الطريق إزاءه مفتوحاً واسعاً عريضاً ، لا يمنعه من ذلك رقيب خارجي ، دعك الآن من الرقيب الداخلي ، بل يرغب فيه ويبحث عنه ويحرص ، فأوغل فيه وتغادى ليكون البديل أو مجلى التعويض أو التصعيد .

* - وقد تعاقب في شعره هذان الجانبان - النزعتان أو الغريزتان / تعانقاً تاماً وتداخلاً ضمن إطار عام وفي رحاب ثنائيات متصالحة ، الأطار العام هو الحب الإنساني أو المحبة ، والثنائيات المتصالحة هي الأنا والأنثى ، الأرض والسماء ، الجسد والروح ، المادية والظهرانية ... الخ ، ولم يكن المقصود من هذه الثنائيات ومن ورائها الأطار العام سوى الهو ، الآخر - الإنسان - الله - الكل في واحد ، والواحد في الكل ، وسنشرح ذلك بعد قليل .

ويؤكد شعره في الديوانين صحة هذا الاستنتاج ، ولنبدأ للثبث من صحة دعوانا من المفتاح ، والحب عنده هو هذا المفتاح (يا حبيبي / إن حيي لك مفتاح حياتي ٥٢/١) أنه النشأة الحقيقية للإنسان ، كانت حياته قبله لا شيء ، وهو من دونه لا شيء (قد كنت أحسب عمري / نال مأمله / حتى أتيت إليه / فابتدأ عمري ٨٧/٢) ، ولم لا نقول الولادة الثانية له بعد ولادته الأولى (ويولد الإنسان في الحياة مرتين / في موعد الولادة / وعندما يحب ٦٤/٢) . وهو روح الله ونوره وظله الوارف الظليل (يا حلوتي / الحب روح الله في الإنسان / نور الله فينا ٥٨/١) ، به يعرف الاثنان ، الله والإنسان ، هو بالنسبة إلى الأول طبيعة وفيض ، وهو بالنسبة إلى الثاني ماهية ووجود (الحب نفحة رب العالمين لنا / في ظله أصبح الإنسان إنساناً ٣٠/١) .

هذا الحب يكاد يحصر لديه في الحسن والجمال ، في الطلعة

البهية والاطلالة المثيرة ، إلهاً وإنساناً وطبيعة ، الجمال عنده فتنة (إن كان يفتني الجمال ٥٧/١) ، وهو عاشق له مأسور به مقيد (فلأني عاشق للحسن مسحون مداه ٥٨/٢ ط ١) لا يستطيع أن يقاوم إغراءه له وولوعه به (أنا كيف أقدر أن أقاوم خالقاً / صاغ الجمال ... وصاغ فيه ولوعي ٦٩/٢ ط ١) ، وما دام الله قد خلق هذا الجمال وهذا الجميل الفتنتين الطابغيتين فلا عليه إن رآه فيهما ، في مجلاهما ومرآهما ، فسبحه وحمده وأثنى عليه وعبدته (عيونك كم تراودني ، أسبح خالقي فيها ٣٣/١) ، ويقول (والله كان حاضراً / عبدته : سبحته / في وجهك الفتان / ركعت ألف ركعة لله / في جميلة شاهدتها / لكن / لهذا السحر يا حلوتي / أول أغنى سجدة / لله قد سجدتها ٤٥/٢ ط ١) .

وجمال المرأة لا يحصر بأنثى واحدة ليلي أو هند ، فالرجل لا يوحد ولا يتييم ، بل يعشق جميع الحلوات (ألا كل غانية هند - كما قال نخدينه الشاعر القديم) ، ويفيض بحبه على الكل ، وما الأسماء إلا مجرد كوى أو رموز لهذا المجلى المتدفق من الجمال ونهر الضياء - الله (والحب في ظل الاله / مقدس ٩٢ / ٢) . والحب فيض كالمنطق / والله فينا كلنا / والكون مفتوح / وكل تحت قبته / بنشر ٢/٢) .

وحين تسأله عن كنه الجمال الذي به يهيم ، وعن طبيعة الحب الذي ينشده ، ويسعى إليه ، أهو حب طاهر عفيف أم هو حب مادي نرق ، يتزدد ويحار ، أو يدلي برأيه على استحياء ، ففي معظم قصائد الديوان الأول يربط الحب بالمطلق وغير النهائي ، أي يربطه بالروح والعلو والسمو ، ويعاف منه أو يعرض عن كل ما

هو مادي أو طيني أو جسدي (من لم يذق طهر الهوى في حبه / ما زال غراً / ٢١) . (الحب علوي إذا مس الثرى / احترق احتراقاً ٦٠/١) . وكان حين يدعى إلى وليمة جسدية يعف ويتأبى (أولمي من دنان نهديك اني / رغم حي الجمال أبى الولاثم / لو ألبى لكنت زيراً ولكن / طول عمري ما راودتني المآثم ٦٩/١) ، إلا أنه بين الفينة والأخرى يحس بالرغبة الإنسانية الطبيعية فيعود إلى بشرته وينشد الرصال ، ويسعى نحو القرب ، ويطلب من حبيبته قبلة مجرد قبلة (وامنحيه منك تلك القبلة الملاءى ٢٧/٢) ، وهي عنده كافية لأنها أقصى ما يحلم به أو يتمناه (وأنا لي في مدى ألمي / من المحبوب قبلة ٩٥/٢) ، ثم يتمادى فيضيف إلى القبلة لمسة أو ضمة (راح الهوى في قبلة أو ضمة / والضم والتقبيل شيء لا يقال ١ / ٥٣) ... أجل الأمر لا يقال ولكنه يفعل ويمارس ، ويلاشي ويذيب (ومعنى الحب في القمة / يذيب اثنين في ضمة ٧٧/١) ، وبالضم والتقبيل والذوبان يضحى الحب - الإنسان جديراً بخلافة خالقه على الأرض (الآن ذوبي بي وضميني تري / أني خليفة خالقي / إنسانة ... حقاً يقيناً ٦١/١) . هنا يتذكر موقفه القديم ورأيه في الحب الطهور فيحاول أن يسوغ لنفسه رأيه الجديد أو موقفه أو فعلته فيدعي أنه بشر ، خلق كما خلق كل البشر من ماء وطين ف (أنا من طين / ولو أنكرت هذا الطين / أنكرت الحياة ٥٩/٢ ط ١) ، وما دام كذلك فإن أسمى الحب هو ذاك الذي تغذيه بالجسد والروح معاً (والحب أسماء لما / تغذيه جسماً وروحاً ٦١/٢ ط ١) ، وإذن فلا تثريب عليه ولا جناح أن يجمع بين رغبة الجسد الحرون وطهرانية الروح التي تحاول أن تعف أو تدعي العفاف ، أي يحاول

أن يرقى بالجسد إلى رتبة الروح ، أو يهبط بالروح إلى رتبة الجسد وحاجاته ، والمهم هنا وهناك أن يضع نفسه في دنيا الإنسان بعد أن عاش ومثل وأهما دنيا الملاك .

ويتشابهك الموقفان الفكري والعاطفي ، الروحي والجسدي ويتعقدان ، فلا يجد ذاته إلا من خلال علاقة ، من خلال الآخر ، كما لا يجد الآخر - الجميل والحبيب إلا من خلال ذاته ، فيحس بالخلول ، هو في الآخر ، والآخر فيه هو ، وتلغى المسافة ما بين المتباعدات ، أو يظن أنها متباعدات ، (يلومني الناس أنني هائم دنف / في كل حسن وفي آيات قرآن : يا ناس ربي وحيد مفرد صمد / فهل لكم أنتم ربان اثنان ٢ / ٦٨ ط ١) ، ويجعله ذلك يعتقد - شأن المتصوفة - أن البقاء لن يكون إلا عن طريق الفناء ، أو أن سبيل الفناء لا بد أن ينتهي أو ينجلي عن بقاء ، الأمر سيان ، والغاية المنشودة واحدة (فاتركيني / فيكما أفنى وأحيا / كي أر نور السماء / كي أراها مرتين ٢ / ٥٤) ، (وأنا صوفي في هذا / وأقدس كل كلام الدين ١ / ٤٦) .

وإذ أنه يعتقد بالفيض أو التجلي - كما أعتقد من قبله الاشراقيون - فلا يفرق ولا يستطيع أن يفرق بين الأرض والسماء، بين «الأنا» الإنسان و «الهو» الله ، بين مجلى الجمال وخالق الجمال فينتهي ثانية كما انتهى ابن عربي إلى التثليث (أنا والمرأة والله) أقانيم ثلاثة لحقيقة واحدة ، الكل في واحد ، والواحد في كل ، وهي نهاية تذكرنا أيضاً بموقف روجيه غارودي الذي أعجب أي إعجاب بابن عربي ، فدخل الإسلام عن طريقه (الجمال والحرية والشمولية) ، ثم خرج منه عن الطريق المعاكس ، طريق ابن تيمية .

ما الذي أريد أن أقوله أو أصل إليه من وراء هذا التحليل ؟
أريد أن أقول أن الشاعر في نصوصه كان يكابد خلال فترة الكهولة
التي نظم فيها شعره من تصادم احساسين أو نزعتين متعارضتين
حاول أو يوفق بينهما ، أولاها نزعة الحب والحياة وعشق اللذة
والجمال ، وآخرهما نزعة السمو والعلو والتصعيد ، ولم لا أقول -
وفق فرويد - نزعة الموت ، فجاء شعره معبراً عن صراع وتصادم
هاتين النزعتين ومحاولة منه للتوفيق بينهما ، فظهرت النزعة الأولى
في مواقف وحالات وأبيات وظهرت الثانية في مواقف وحالات
وأبيات ، وتبدت النزعة الثالثة - التوفيقية - إلى جوارهما هنا
وهناك .

وإذا كان في كل هذه المكابدة والمعاناة لم ينته إلى قرار أو
موقف حاسم في العضلة فإن الخلفية - الأساس التي كان يصدر
عنها ، وتعشعش عميقة في نفسه ورغباته ، وتتجلى ومضات في
قصائده كانت واضحة ماثلة لا لبس فيها ولا غموض ، إنها عشق
الجمال الأنثوي محصوراً في فتنة الجسد أو متعته ولذته ، فالرجل
بطبيعته - ومن خلال قناعه الشعري / أناه كان وما زال فائض
العاطفة ، وافر الرغبة ، يكاد يتفجر من الداخل ، ومثله لا يمكن أن
يحيا مع الأنثى إلا على حافة الخطر ، أو في أتون ، يغلي كالمرجل ،
ويلتهب كالسكير (حسناء يحيني التمزق للقا / وأحس حتفي في
خمود مراجلي ٦٢/٢) ، أنه البحر والمد والنار والاعصار (تري بحراً
بلا حد / وآفاقاً بلا عد / وناراً تلهب النارا ، وواحات واعصارا
٧٤/١) ، رجل تأسره البسمة ، وتسلبه النظرة ، وتشحنه القبلة ،
وتلهبه أو تؤزره الرغبة ، وليس له إلا أن يتفجر (ذات العيون

الباسمة / أنواء نفسي عاصفة / وتطلعاتي واجفة / ردي سهامك
عن دمي / فبحار وجدي عارمة / أخشى انفجار الخاتمة
(٦٢/١).

وانفجرت الخاتمة ، وما كان لها إلا أن تنفجر ، وكانت بداية
الانفجار هذه التأوهات - الدعوات ، هذه الشكاة الحارة التي
يتضرع بها إلى الله من ثقل الجسد ، ووطأة الطين ، وفحيح الجنس
الكبيت ، وضرامته وسطوته وعتوه (رباه / هذا الطين كيف أردّه
عني / وكيف البعد عن هذا الجسد ٣١/٢) ، (رباه إنسان أنا /
ومقيد / والطين عات والصوى انهد / فاصنع في مساري ما تود
٣٣/٢) وصنع الرب مساره - كما ود أو كما لا يود - المهم أن
الشاعر انتهى إلى تمزيق القناع ، مسوح الراهب - الملاك -
المتصوف ، الذي حاول أن يلبسه ويتمثله ويوهم به نفسه أو
الآخرين (ولا تحمليني على تمزيق أقنعتي / حتى إذا فاض لا يبقى ولا
يذر ٩٤/١).

وفاض التنور ، فلم يبق ولم يذر ، حتى السويغات أو الأيام
الرومانسية المثالية الحاملة التي قضاها من قبل رافعاً راية العفة
والطهرانية ندم عليها أبلغ الندامة ، وليس له الآن وقد أدبر العمر ،
وفاض عليه الحب في غير أوانه إلا أن يأسى وأن يحس بالتعزق
والألم ٣٩/٢ .

فقد ضيعت أيامي أرى ما قلّ كما لا أكثر
وما أدركت أن الحب كنتز جيل أن يهدر
ولما جاءني كالسيل كان العمر قد أدبر
ألا يا ويل من لا يقطف التفاح أن أثمر

أجل !! يا ويل من لا يقطف الحسن في باكورته وأوانه ويا
ثوراه !!

من هنا لا أر أنني موافقاً تلك الآراء التي تذهب إلى أن الشاعر
في شعره وعلى أساس التماهي بين أناتيه الشعرية والحياتية - كان
عفيفاً ومتصوفاً فليس هو على المستوى الأول من يوحد في الحب ،
ويؤثر الروح ويخلق مع المثال ، ويسمو على الجسد ، وليس هو
على المستوى الثاني من يفهم التصوف أو يسلك سلوكه على أنه
زهد وتقوى وورع ، هو أبعد ما يكون عن هذا وذاك لأنه يخلص
للإنسان بطبيعته البشرية الثنوية .

لقد عاش شاعرنا تجربته حقيقة أو وهماً ، وتمثلها واقعاً أو
حلماً وأحس ما يحس به الإنسان من نوازع الخير والشر ، نوازع
المتعة والعفة ، نوازع السمو والدنو ، فجاء شعره معبراً عن هذه
النوازع بكل ما تحمله هذه النوازع من سحر وألق ، ودفع ونزق،

وهدهوء وإعصار ، واستطاع أن يصور بصدق وأن يوصل معاً كل
ما كابده وعانه إزاء هذه النوازع في تمزقات الروح وجراحات
الجسد .

وماذا نطلب من شاعر هاو لا محترف غير أن يعبر عما يحسه،
وعما يهتز له وجدانه ، وأن يوصل هذا الذي يحسه ويهتز له بصدق
ووضوح إلى الآخرين ؟!

صحيح أنه كان يتعثر أحياناً - في طريقة الأداء والصياغة
والتعبير - وهو أمر أعفيت نفسي من مناقشته ، ولكنه كان في
خطابه الشعري يملك وعياً متقدماً وطرافة ملحوظة ، وذائقة لا
يستهان بها .

وحسبنا من شاعر مثل أنور عدي هذا الوعي والطرافة
والذائقة !! .



مهزوفات الحارس السجين

قراءة في شعر حسن فتح الباب

كنت قد قرأت بعض نصوص الشاعر منذ الستينات ، وعدت إليها عام ١٩٩١ مع ديوانه الأخير «أحداق الجياد» ، الذي رشحته لنيل جائزة مؤسسة البابطين كأفضل مجموعة شعرية في مهرجانها الثالث الذي تلا هذا العام ، ولقيت الرجل في القاهرة وتجاوزنا في أمور كثيرة ، إلا في ديوانه ، وفي حركة الشعر الحديث ، كأن الحديث داخل الندوات من قضايا الأدب لا يترك مجالاً للحديث عنها خارجها ، ذلك سلوك تأسيته من غيري ، وعلمتني الأسفار ، ووجدت فيه راحة لنفسه ولسواي .

بين يديّ الآن تسعة دواوين للشاعر ، صدرت بين عامي ١٩٥٧ و ١٩٩٠ ، وتضم جميع إنتاجه خلال هذه الفترة مما يسمح لنا بدراسة أعمق لمجمل نصوصه الابداعية ، وباراءة أوفر حظاً لبعديها الأفقي والشافوي ، ومن ثمّ لتقويمها تقويماً أكثر سداداً ، ومنحها منزلتها الحقّة من خلال رؤيتها على خط التطور في خطابها الشعري وفي بنيتها الفنية على حد سواء .

وقبل أن نمهل الخطى وثيدة عند هذا الانتاج ، أو أن أشير إلى جملة من الملاحظات «الخارجية» عليه ، قد تعني للدارس أمراً أبعد غوراً من دلالتها الظاهرة .

أولى هذه الملاحظات تتعلق بالتفريق بين زمن نشر القصائد وبين زمن كتابتها ، فإذا كان الأول ينسحب على مسافة « ٣٥ سنة » فإن الثاني يتقلص إلى مسافة أقل من « ٢٠ سنة » ، فآخر النصوص كتبها في منتصف السبعينات (وتحديداً عام ٧٦ كما تؤكد التواريخ المدونة) ، وبرغم أن ثلاثة من دواوينه صدرت في الثمانينات (٨٠ - ٩٠) فإنها لم تتضمن أية قصيدة جديدة أو أشير إلى أنها كتبت بعد هذا التاريخ ، ولئن دلّ ذلك على أمر فإنما يدل - فيما أظن - على أن قريحته الشعرية أخذت تنضب ، أو بدأت تتوقف عن العطاء .

وأخراها أن الشاعر كان يلجأ في كل ديوان يصدره لاحقاً إلى اختيار نصوص من إنتاجه القديم ، ويورده كما جاء أول مرة ، أو يبدل في عناوين بعض قصائده ، أو ينوع في العزف - كما يقول - على أوتارها ، ومن يقرأ فيه آخر ديوان «أحداق الجياد» يحس أنه يكاد يكون كله منسولاً من دواوينه السابقة ، وتؤكد هذه الملاحظة النتيجة التي وصلنا إليها في ملاحظتنا الماضية وتزيدها صحة وسلامة .

الملاحظة الثالثة أن الشاعر في العديد من قصائده كان يستعمل أسلوب التناص الذاتي أو الداخلي فيعيد أو يكرر الكثير من أبياته السابقة في قصائد أخرى لاحقة ، وإذا كان التداخل النصي اثرأ لأي نص ، وقراءة له بغير صوت واحد فإنه في مثل حال أدينا وضمن الملاحظتين السابقتين يشير إلى دوران حول الذات الشعرية إن لم يشر إلى ضيق في المجال الذي يستلهم منه الرؤية أو إلى جفاف في ينبوع الذي يمتح من معينه . بعد هذه

الملاحظات أنتقل إلى النصوص ذواتها فأدرسها مرتين ، مرة وفق
حقول الدلالات دراسة أفقية ، ومرة وفق تقنيات الدوال دراسة
شاقولية .

حقول الدلالة :

أنا من هؤلاء النقاد الذين يفرقون بين عالم النفس وعالم
الحياة، ويرون أن النص وليد خزروفي ينفصل عن مؤلفه وعن بيئته
يوم يخرج إلى النور ، بيد أن ذلك عندي ليس ضربة لازب أو أمراً
محتماً أو مطلقاً ، فإذا ما اضطرنا المتن ذاته لسيره بصورة أفضل إلى
إعادة جبل مشيمته وربطه بخالقه أو بيئته ، فلا بأس علينا في ذلك
ولا تأثيم . المهم في الحالتين أن نستعمل الأدوات والوسائل أو
الاقترابات التي نجدها أكثر ملاءمة وقدرة على تحليل النص
وتفسيره.

ويبدو أن طبيعة النص «البابي» تدفعنا دفعاً للحالة إلى الواقع
المعيش والتجارب الشخصية وأنماط الحياة التي وجد نفسه يكابدها،
وقضاياه العامة وهمومه التي ناء بها صدره ، وعبر عنها قلمه ، وقد
لفت نظرنا غير مرة في حواشي قصائده إلى أن كل نص فيها يرتبط
زمانياً بحالات له ومواقف اجتماعية وسياسية ونفسية محددة ، ومع
نسبة الخطأ المحسوبة في الرصد يمكن أن نرسم حقول الدلالات
ونوزعها على الصورة الآتية شريطة أن نضع نصب أعيننا تشابك
الحقول مرة وتفرعاتها الكثيرة المحتملة مرة أخرى : ٢٥٪ من مجال
القضايا الوطنية والقومية والسياسية ومعاركها ، ولاسيما قضية
فلسطين وما يدور في فلكها من مقاومة وتضحية وبذل واستشهاد .

٢٥٪ من الريف والقرية والحقل والأرض والتراب والاقطاع و حياة
 الفلاحين في ظل القبر والعوز . ٢٠٪ من الطبيعة الحية (حيوانات
 وطيور وأزهار ومياه ... الخ) . ومن الطبيعة الميتة المتحركة (الليل
 والنهار والفصول والشمس والقمر ... الخ) ، ١٠٪ من حياته
 الوظيفية ضابطاً في الشرطة سرح لأسباب سياسية (لباسه ، حالته ،
 قبل وبعد التسريح ، آراءه ومواقفه) ، ٥٪ من الحياة المنزلية ، ٥٪
 من المرأة الأنثى خارج المنزل ، ٥٪ من حياة المدينة ، ٥٪ من
 التراث على اختلافه .

وبطبيعة الحال لن ننوي الحديث في هذا الحيز المتاح عن كل
 حقل على حدة ، حسبنا أن نسوق مثلاً واحداً ندل به على كيفية
 التعويل من الواقع الغفل إلى الواقع الأدبي ، وعلى طريقة القراءة
 والتحليل معاً .

بعد التأمل في مجموعاته الشعرية وجدنا أن الرجل يشير إلى أنه
 كان ضابط شرطة ، عمل في شتى الأمكنة ، وتقلد مناصب عدة ،
 ووصل في هذا السلك إلى رتبة عالية ، وكانت له وجهة نظر
 سياسية تميل أيامها إلى اليسار ، وتصب في خانة الدفاع عن
 المظلومين والمقهورين والعمال والفلاحين في مواجهة الطغاة
 والظالمين من اقطاعيين وسياسيين وتجار دماء ، وأنه بسبب ذلك
 أقصي من منصبه ، فاتخذ من الشعر - وقد ولد معه - وسيلة لنشر
 وعي جماهيري يقود الكادحين إلى النضال في سبيل حقوقهم
 المسلوبة ، وطفق يشير بنبؤة رسولية يرى أن مهمته كمثقف أن
 يبلورها ، ويحمل رايها من أجل الإنسان كل إنسان ، وفي نطاق
 هذا التبشير تحمّل ما تحمّل من عنت ، ويعتقد جازماً أن بعد هذا

الليل الطويل الدامي المخيم في كل الأنحاء سيولد - لا محالة - فجر ربيعي وضيء .

هذه الأفكار المستمدة من واقع الحياة والمكابدة والمعاناة والتي تنتمي إلى ثلاثة حقول دلالية (٢ ، ٣ ، ٤ في التصنيف السابق) دارت في الكثير من قصائده ، فكيف عبر عنها «شعرياً» أو بكلمة أدق كيف حولها تحويلاً أدبياً حتى صارت فناً جميلاً ، أو خلقاً من عالم الابداع سوياً ؟ لقد استعمل الشاعر عدته الرامزة المؤلفة من عناصر (البحر وأمواجه ، الرياح وأنوائها ، الجواد والرمح ، الفصول الأربعة ، الطين ، بذته ونياشينها وزركشاتها ، الصوت والحياة ، القصر وحلم الخلاص) ، ثم انطلق بحرك نسج قصائده من هذه اللحم والسديّات حتى باتت تتداعى مفرداتها وتترابط كلما ورد عنصر من عناصر المجموعة ، وانتقل من تجربة الحياة إلى تجربة الشعور ، ولتقرأ له هاتين المقطوعتين من قصيدتين متجاورتين ، أولاهما بعنوان «أحداق الجياد» وأخراهما بعنوان «طائر الصباح».

«يا جيادي استيقظي / أقبلت ريح بواديك رخاء / من ينابيع الأعالي الباردة / يشرّيب العنق الضامر في وجه السماء / يولد المستضعفون / غير أن الأعين الجوفاء والقلب الخواء / لا ترى النبع ولا الريح الرخاء / ويظل النطع ينداح .. وتستعلّي الحصون / وتدق الساعة الصماء في البرج .. / وتنصب شآبيب المطر / تختفي ريح الصبا / يا جيادي فاتك الركب ولكن الفصول / وقفت بين الجباه السود .. / .. والليل ارمي بين الحوافر / وأتى الصيف فكانت شمس جرحاً .. / .. وكان الناي أحزان مسافر / وعلى

الأفق بقايا من شهاب في الأفول / ليس يحيا أو يموت / وضراعات
نخيل ينتظر / ومخاض لضحايا يخرجون » .

«طاردني ظلي / فجئت في (دورية الليل) / أنفاسهم خائية
.. كانت شواظا في حصار الشمس / تلجم استباقنا على الجياد /
وارتيادنا أماكن الجفاف والأزمة الخضراء / كان خيالي مقعداً ..
طري حسيراً / لأنني حين أمرت .. ما أطعت / لم أكن كما أريد
بي أميرا / نصبت نفسي راعياً أجيراً / ألقيت ما حملت من قش /
ومن شرائط ملونة / كان ينوء كاهلي بها / وقلبي كان عارياً ...
غرارة منفوخة / تحملها مياهمهم ... تنأى بها الرياح / نزعت شارة
الامارة / وسرت في طريقي الليلي محمولاً على أنفاسهم / خلقي
سواقهم / وسال الصمت من عيني جوادي / من عيون الليل .. من
تجهم الحراس / يسألني عن طائر الصباح » .

أن أهم مايلفت النظر في حقول دلالات هذين النصين ، وفي
قضايا التحويل الأدبي من نشر الواقع إلى شاعرية الفن ستة أمور ..
أولها انتقاء التفصيلات الدالة ، أو الاكتفاء من التفصيلات بما يشي
ويدل (دورية الليل ، الشرائط ، الشارة ...) . وثانيها اختيار زوايا
الالتقاط الزمانية والمكانية الموحية (الفجر ، الليل ، الفصل ، القرية ،
البرج ، الطين ...) وتوظيفها توظيفاً بنائياً محسوباً . وثالثها
الاعتماد على المكونات المتقابلة في الحقول لانتاج الدلالة وخلق
الحركة معاً (الظهور والاختفاء ، الفوق والتحت ، الجفاف
والانحضرار ، الانحسار والامتداد ، الحر والبرد) ورابعها
تكثيف الدلالة في الدال ، وإيثار الكوى المنتجة للمعاني لخلق ظلال
أو شظايا من الدلالات أوسع من حجم حروفها (ضراعات نخيل

ينتظر ، ومخاض لضحايا يخرجون ...) . وخامسها الابتعاد ما أمكن عن التقريرية والخطابية والصوت الجهير العالي الأبحّ بالشعار رغم الخلفية الايديولوجية للشاعر التي تستبان من الحقل الدلالي عبر ظل المعنى ، وليس من خلال الدوال كما يفعل صغار الشعراء المأدجلين. وسادسها انتاج الدلالة عبر النص الغائب أو المحجوب ، وعدم حصرها بالنص الحاضر أو المائل للعيان ، أي عبر قراءة ما خلف الأسطر وعدم الاكتفاء بدلالات الأسطر ، ولئن توقف هذا الأمر كثيراً على المتلقي فإنه يتوقف أول ما يتوقف على قدرة النص على العطاء وانتاج المعنى في المساحة البيضاء غير المدونة .

وفي ظني أن هذه الأمور هي بعض عناصر أو شروط التحويل الفني التي لجأ إليها الشاعر وأتقنها ، ويلجأ إليها ويتقنها كل فنان عظيم ، حتى يمكن أن نعدّها قوانين عامة لانتاج الدلالة ، ولن تتعارض هذه النتيجة التي أوصلنا إليها التحليل النصي مع الملاحظة التي سقناها في مطلع الدراسة عن ضيق المجال الذي يستلهم منه الرؤية ، فتشظي الدلالات الواحدة شيء وضيق الحقل أو الفضاء الذي يستمد منه الشاعر ينابيع الرؤيا شيء آخر .

تقنيات الدوال :

كثر الحديث لفترة عن العلاقة بين الشكل والمضمون والتي تأخذ اليوم صورتها الحديثة في مقولة الدال والمدلول ، كما كثر الحديث عن طبيعة هذه العلاقة وكيف تكون ، وذهبت معظم الآراء إلى أن الشكل الرديء لا يحوي الا مضموناً رديئاً ، والعكس صحيح ، وظلت هذه الأقوال تؤخذ على علاتها وتدارس كأنها

حقائق علمية ، وفي زعمي أن معظم ما قيل عنها - أي عن العلاقة - إنما ينتمي إلى مجال «الايديولوجية» وليس إلى مجال المعرفة ، وبكلمة أدق ينتمي إلى مجال الشعارات المرددة ولا ينتمي إلى مجال الواقع بعامة ، فمن يبحث في أنظمة الفنون جميعها وفي أنساقها ، ويفكك بنياتها الفنية سيجد ما يؤكد صحة العلاقة ، ونقيضها في آن واحد ، أي يجد ما يشير إلى شكل ومضمون جيدين ، وإلى شكل ومضمون ، أو دال ومدلول - أحدهما رديء ، وثانيهما جيد ، أريد أن أقول أنه ليس من «المحتتم» أن «تكون» العلاقة بينهما متكافئة ، وأن كان من «الضروري» أن «تكون» كذلك .

ونصوص صاحبنا - عندي - دليل ناصع على هذا ، فالبنيات الدالة أو التقنيات في معظم قصائده أكثر ألقاً وفنية وتوهجاً وزخماً وتنوعاً من حقول دلالاتها ، حتى كأنما تحقق هذه النصوص صواب رأي الجاحظ في قضية المعاني المطروحة على قارعة الطريق والصياغة التي عليها المعول والأهمية .

ويستطيع الدارس أن يمهل الخطى ويئدة عند المفردات والتراكيب والصور البلاغية ، والرموز والأساطير والايقاعات وطرائق العرض وأشكال التعبير ، ومسائل الشعرية ، والتناسخ والانزياح ، وألوان المفارقة ، وطبيعة التوتر ، ومظاهر التماسك والتعميم ، والبنيتين المفتوحة والمغلقة ... وسواها من معالم الدوال - ليتبين إلى أي مدى تكون المطابقة تامة بينها وبين الدلالات تارة ، وعدم المطابقة الأخرى .

لنقرأ هذا القسم الأكبر من قصيدته «رؤيا»

«أسأل ... لا تخيبي / ينسدل الشعر على الجبين / وكلما
حاولت أن أثيرها تشاغلتي عني / وفاح منها الياسمين ... استخفت
العيون / فأين مني سحرها ؟ / قديستي تغضي حياء / تبحث فوق
الموج عن ردائها / عينان لا تستعليان / لمن ترى تبرجت وأعرضت
/ عنا .. وسامتنا عذاب حبها .. / حتى بكينا حينما حثت على
وجوهنا التراب .. / ثم ألفت الرداء وانسلت تبيع العري / وحينما
أدركها الطوفان في سفينة البغاء / والتفتت مذعورة إليّ / أزحت عن
وجهي الكليل دمعتين : ذكرى عمورية / ذكرى سدوم / وآه يا
مدينتي / لم نفترق ... وما التقينا ابداً / وكلما دنت شفاهنا تناءينا
../.. ونحن عاشقان / وانهمرت أحزان / جرحك سكينتي . فمن
منا العليل ؟ / وآه لو علمت أننا القليل / المعمدان فيك يرحم المسيح
/ والنار لابرء ولاسلام / عليك ابراهيم / فانتحي حمامة الأجران
وانتحي سالوم / .

نحاول أن نحلل النص لتبين العلاقة بين الدال والمدلول أولاً ،
وتبين طبيعته الفنية والجمالية ومكوناتها ثانياً .

القراءة الأولى للدال توحى بأن المدلول حبيبة ما أو عشيقة
يتغزل بها الشاعر ، بيد القراءة الثانية مع التنبه إلى مفاتيح النص ...
مدينتي - المسيح - ابراهيم - سالوم ... تشي بأن المدلول أمر أبعد
من الحبيبة أنه القاهرة - مدينة الشاعر - وفلسطين - أرض القضية
- الأمة والشعب في عراكلهما الدائم والمستمر مع الاستعمار
والصهيونية العالمية ، ونستشف ما هو أكثر من المكان والقضية ،
نستشف زمان الكتابة في عهد السادات يوم بدأت السبل تمهد إلى
الكامب ، وإلى ما يزعم أنه سلام عادل تكون في الدار مباءة بغبي

وفساد وعهر سياسي لا حد له . هنا يختلف الوضع . نعيد قراءة النص للمرة الثالثة فنكتشف تشظي الدلالات وتعددتها وتعالقها في الوقت نفسه ... الحبيبة ، المدينة ، القضية ، الوجود ، الماضي ، الحاضر ، المستقبل ... ، ولا تناقض بينها أو تعارض وتلك هي ميزة النص المفتوح ، لكن هل كل هذه التشظيات ناتجة عن طبيعة العلاقة المتكافئة بين الدال والمدلول أو هي ناتجة عن فك هذه العلاقة واقامتها على أساس عشوائي أو اعتباطي ؟ هذا من جهة ومن جهة أخرى ما الذي يلفتني في النص أنا كناقذ وبمنح هذا النص المقرؤ قيمته .. أهو الاحالة المرجعية إلى الواقع أم هو الواقع الابداعي أو العالم الجديد الحي النابض والراعى بشرة الديمومة والخلود الذي خلقه الشاعر ؟ وما الذي عمل على إنشاء هذا الواقع - العالم ، أهو الدال أو المدلول أم كلاهما معاً ؟ تفهم الاجابة وتعمق حين نقف عند بنية النص ومكوناتها الفنية والجمالية.

بنية النص اسطورية - رامزة أو رمزية مؤسطرة ، فهي لا تخلص إلى أحدهما ، لأن البنية الاسطورية وحدها لا تتشكل إلا في مناخ أسطوري ، ولأن البنية الرمزية لا تتكون إلا في نسج من العلاقات الرامزة ، وما فعله الكاتب أنه اعتمد على المفردة الأسطورية وعلى العلائق الرامزة معاً ، من هنا قلنا أن البنية تجمع ما بين الأمرين . ومن طبيعة هذه البنية أنها تعبر عن المجرد بالمحسوس والعياني ، وعن اللامرئي بالمرئي ، وعن اللاواقعي أو المتخيل بالواقعي والمتشكل ، وتوحد ما بين الخاص والعام ، والعرضي والجوهري ، الزائل والدائم ، تأمل في ساحة الايحاءات والتداعيات والعلاقات وشفرات النص التي تفجرها مفردات وتراكيب من مثل

(حثت على وجوها التراب ، الطوفان وسفينة البغاء ، عمورية ، سدوم ، المعمدان والمسيح ، نار ابراهيم ، سالوم) ، وما تفجره ، أو ما تنبئ عنه ، وأقرأها ضمن شبكة علاقات أنساقها ، فستجد صحة دعوانا في بنية النص وفي طبيعته وفي قدرته على التشظي .

إذا فككتنا هذه البنية الرمزية - المأسطرة إلى جملة عناصرها المكونة لها والتي رفعتها إلى مستوى الشعرية ، مستوى الفن الرفيع فسنعثر على جملة عناصر ، طرائق ، أو أساليب لعل أهمها :

- يستعمل الشاعر أسلوب الانزياح لخلق المألوف وخلق الاحساس البديل والتوتر في آن واحد ، بين المفهومات المختزنة أو المعجمية لمعاني الدوال وبين محمولاتها الجديدة في ضوء سياقاتها المنتجة لها (الياسمين ، القديسة ، تبرجت ، الطوفان ، الجرح ، السكين) وهذا الانزياح يبقى في حدود الامكان والمقبول ، ولا ينحرف ليصل إلى حدود المستحيل ضمن رؤية الشاعر وطبيعة تقنيته ومرحلته الشعرية وإيمانه بالتوصيل .

- إلى جانب الانزياح يبدو أسلوب التناص ماثلاً ، وإذا كان الشاعر في غير هذا النص قد اعتمد عليه كثيراً في نوعه .. الداخلي «أطار الشاعر» والخارجي «أطار التراث» فإنه يظهر هنا على استحياء ولكنه واضح (حثت على وجوها التراب ، من منا العليل ، أينا القليل ، النار لابرد ولا سلام عليك ابراهيم) . وميزة هذا التناص ودوره أنه يخلق نوعاً من تعددية الأصوات والرؤى ، ونوعاً من الحوار بين ما كان وما هو كائن وما يمكن أن يكون بعيداً عن التقريرية المباشرة ، أو بعيداً عن تقييد الإشارة ، وتركها عائمة تفهم أو تدرك عن طريق القراءة أو عن طريق الاستجابة والتلقي .

- من الطرق التي يلجأ إليها تقنية المقابلات المتضادة (السؤال والجواب ، التبرج والاعراض ، اللقاء والانسلال ، الافراق واللقاء ، الدنو والتناهي ، البرد والسلام) ، وتطرح هذه المقابلات غالباً بالأسلوب الإنشائي لا الاخباري مما

يزيدها تأثيراً وتفجيراً ، وهي في كل حال ترتبط برؤية الشاعر كما ترتبط بمعالجته ومظاهر الإيقاع الموسيقي المكاني والزمني الذي ينشده ، وتعمل المتقابلات هنا وهناك على صياغة الحدث ودفعه وتحريكه وتؤسس له دراميته عبر ملمحي التوتر والصراع ، وجميع ذلك تجليات تطرحها القصيدة الحديثة وتسعى نحو تحقيقها .

- تبدو الصورة الفنية في بنية القصيدة ، وسيلة التصور والخلق معاً ، أو وسيلة التفكير والتعبير ، ومن يتبع بعض أنماط الصور لديه ، كالصور الموضوعاتية «التيمية» ، والصور العنقودية يكتشف طبيعة هذا الذهن الذي يقيم علاقاته مع الأشياء ، وفق مبدأ الداعي المقرون لا الداعي الحر ، ولعل رصد مجازاته البلاغية وتربطاتها التي أشرنا إليها من قبل (البحر والاعصار والجواد والفصل والليل والحلم ..) ودورها في كل شعره لما يؤكد القاعدة الصورية لبنية نصوصه أولاً وللحيز المغلق الذي تتكرر في نطاقه العلائق ثانياً .

- في فجوة الغياب أو المسافة الجمالية تعج النصوص بما هو غائب أو محبوب ، وبما هو مساحات بيضاء ، منقوطة وغير منقوطة ، ولواصل من غير اتصال بين الجمل والتراكيب ، وفراغات أهملت حتى يملأها المتلقي ، وهذه إحدى تقنيات القصيدة الحديثة التي لم ينتبه إليها كثرة من المبدعين والنقاد ، وتدلل على أهمية القراءة ودور القارئ في إعادة إنتاج النص ، وما في المتن الذي بين أيدينا من فجوات دليل واضح على ذلك .

ونرجع لنقول .. كانت تقنية الدوال عند شاعرنا أبرع من حقول دلالاتها وأثرى ، وهذا ليس عيباً في ذاته بقدر ما هو تأكيد لرتبقة العلاقة ما بين الشكل والمضمون ، أو بكلمة أدق لحركيتها من دون جدلية ، ولن تزيدنا القصيدة الأخيرة التي اطلعنا عليها للشاعر ، ونحن نعد هذه الدراسة ، ونشرت في الموقف الأدبي (ع ٢٧٠ عام ١٩٩٣) إلا تأكيداً لجملة النتائج والأحكام التي أشرنا إليها أو انتهينا .

حقاً ، لقد كانت معزوفات الحارس السجين إيقاعات فنية

رائعة ، فهي تبهرك وتسحرك بما فيها من ألق وصنعة خفية وبهاء ،
إلا أنها تظل كاسم صاحبها وعنوانها ... صاحبها فتح الباب ، ولم
يوغل في المسار بعده ، وشدت هي في سجنها المقيّد من غير أن
تغادره .



مفهوم الشعرية العربية

- الشعر السوري أنموذجاً -

مقدمة :

موضوع الشعرية موضوع خلافي ، تتعدد فيه وجهات النظر ، تلتقي وتبتاين ، تحديداً وتحلياً ، تقنية ووظائف ، وبرغم بزوغ المصطلح تحت تأثير اللسانيات والسيميايات الحديثة ودورهما في النقد منذ أمد طال أم قصر - فإنه حتى اليوم وربما بسبب ذلك لم يتبلور ، ولم يقنن بعد ، شأنه في هذا شأن مصطلحات الانزياح والتناص وشفرات النص والنص المضاد .

ويبدو أن على الناقد المتتبع لرحلة هذه المصطلحات إلى النقد العربي أن يكون بإزاء واحد من موقفين ! أما أن يدعها مؤقتاً حتى تستقيم وتحدد وتتجذر داخل الثقافة وتتضح معالمها ، ثم يأخذ بفحصها ودرسها وتحليلها ، أو أن يفيد من دُرُجتها السائرة قبل أن تركن إلى الظل ، وتخلي مكانها لوافد جديد ، هذا ما فعله جملة من الدارسين العرب ، وما أفعله الآن بعد مضي قرابة أربعة عشر عاماً على أول حديث عن الشعرية العربية في وطننا الكبير ^(١) .

إنَّ عنوان الدراسة يشير إلى جانبين أولهما الوجود بالقوة ، ويتعلق بالحد العلمي وقضايا التنظير ، وتضمها جميعاً كلمة مفهوم ،

فالمفهوم - وهو معطى فلسفي - لا يستخلص من بنية النص الشعرية ، أي لا يستخلص من الإبداع بقدر ما يستخلص من الحديث التجريدي عن مسائل الإبداع أو نقده أولاً ، ومن الحديث عن نقد النقد ثانياً . وثانيهما الوجود بالفعل ، ويتعلق بالإبداع وبمسائله وتضمها قاطبة كلمة «الشعر» بالدلالة المرادفة لمجموع النصوص أو المتون ، ولعل الجمع بين هذين الأمرين - أن أتاح للدارس فرصة لتكامل بحثه إلا أنه يضع على عاتقه عبئاً أثقل مما لو تناول الأمرين كلا على حده .

وأعترف بأن ما سهل علي الأمر للجمع بينهما واراة الظاهرة تنظيراً وتطبيقاً وتطويراً أيضاً هو وجود جملة من الشعراء عنوا بممارسة الإبداع ، كما عنوا بمحاكاة نقد الإبداع ، وحين يتحدث المبدع بوصفه ناقدًا عما يفعله يكون الناقد بوصفه قارئاً حصيفاً قد أفاد من العملية مرتين ، مرة على مستوى الإبداع ، ومرة على مستوى النقد ، ولن يضره أو يهمله بعد ذلك خالفه الرأي أو شاطره في هذا الذي قال ويقول .

في المصطلح :

يستعمل معجم النقد الحديث ^(٢) جملة من المصطلحات للتعبير عن مفهوم واحد أو مفهومات عدة ، بعضها متقابل أو متشاكل ، مترادف أو متغاير ، تتداخل دوائره أو تتباعد أطرافه وأطرافه تبعاً للعصر أو التيار أو المدرسة التي ينتمي إليها هذا الناقد أو ذاك ، هذه المصطلحات هي : الشاعرية والشعرية والبيوطيقية Poetics ، الأدبية Litteralisation ، الانشائية Structurisme ، الجمالية

Esthetisme ، الابداعية **Creativism** . يهمنها منها جميعاً^(٣) الأربعة الأول^(٤) ، وستناولها من زاويتين زاوية الترجمة وزاوية الشكل . فيما يتعلق بالترجمة أثر بعض الدراسين ترجمة المصطلح الأول بالشاعرية^(٥) ، وفضل الأغلب ترجمته بالشعرية^(٦) ، ورأى فريق ثالث أن تعريب المفردة واستعمال جذرها اليوناني بوصفه حقلاً دلاليًا أشمل وأعم هو الأحسن والأسد^(٧) . أما فيما يتعلق بالشكل فإن الكثير من النقاد الغربيين يرادفون بين الشعرية والأدبية ، ويفسرون أحد المصطلحين بالآخر ، هذا ما فعله ميشونيك وباكوبسون وتودوروف^(٨) . وعلينا ألا ننسى في هذا الصدد ثلاثة أمور : أولها أن مفردة الشعرية استعمالها أرسطو منذ القديم في ميدان الشعر اللحمي قبل أن تنتقل إلى ميدان الشعر الغنائي ، وثانيهما أن المفردة ذاتها دارت أكثر ما دارت ، أو أول ما دارت في النقد الحديث لدى الدارسين السيميائيين وظهرت في تطبيقاتهم على النص الروائي^(٩) قبل أن تدلف إلى النص الشعري . وثالثهما أنها صارت تستعمل خارج الأجناس الأدبية نعتاً للنصوص الفنية التي لا تتوسل بالكلمة كأن نصف لوحة أو قطعة موسيقية أو نحتية بأنها شعرية ، ولئن دل هذا على شيء فإنما يدل على الاستعمال المقصود والمبيت والهادف لمفردة الشعرية في الميدان الروائي أكثر من استعمال الأدبية وأن تداخل المصطلحان .

ومع ذلك فإنني سأستعمل هنا في هذه الدراسة مصطلح الشعرية وأثره على سواء لأنه الأشيع ، وسأقصره على حقل الدراسات الشعرية ونصوصها دون أن ألزم نفسي بحواز استعماله في الحقول الأدبية وغير الأدبية الأخرى .

مفهوم الشعرية :

للشعرية مفهومات عدة تحددها جملة من الأنساق والأدوات المعرفية ، من أهمها :

- * الشعرية هي مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصاً شعرياً^(١٠) .
- * الشعرية هي الحداثة والحداثة هي الشعرية^(١١) .
- * الشعرية هي تاريخ الشعر وتقنياته المختلفة عبر العصور .
- * الشعرية هي علم الشعر ، أو علم الأدب ، أي مجموع المقولات والقوانين التي تنظم هذا الحقل المعرفي وتؤسس له هويته^(١٢) .
- * نقف من بين سائر المفهومات عند اثنين هما مفهوم جان كوهن الذي عرضه في كتابه «بنية اللغة الشعرية»^(١٣) ومفهوم كمال أبو ديب الذي عرضه في كتابه «في الشعرية»^(١٤) .

يؤسس جان كوهن مفهوم الشعرية على مبدأ الانزياح ويراه في ستة مستويات ، يدرسها ويقف عندها ويحللها : مستوى الصوت ومستوى الدلالة (الإسناد ، التحديد ، الوصل) ومستوى التركيب ومستوى الوظيفة . ويؤسس كمال أبو ديب مفهوم الشعرية على مبدأ الفجوة - مسافة التوتر ، ويراه في جملة وافرة من التحليلات أبرزها : التضاد والاقحام ودرامية الحدث والمفاجأة والتغاير والتحدي والتّرميز والأسطرة ... الخ . ويستطيع كل دارس أن يرى أوجهها من الشبه أو المقاربة المتدانية من مسألة الشعرية بين العاملين دون أن يعنى ذلك بالضرورة وجود تأثير أو تداخل نصي بينهما^(١٥) .

والدراسة التي بين أيدينا تلحظ كل هذه المفهومات للشعرية

من غير أن تنحو نحوها ، أو تقتصر على واحد منها تسيج نفسها في نطاقه ، وما يعنينا منها جميعاً أن نؤكد وجود ملمحين أو سمتين متداخلتين في هذه الشعرية ، أولاهما سمة التاريخية وهذه تشمل مسائل الحركة والتغير والتحول والتطور التي تطرأ على مفهوماتها عبر التاريخ ، وأخرهما سمة الاعلائية ، وهذه تشمل مسائل الثبات والتزامن والتلازم وقوانين النظام والنواة المستقرة ، وبتشابك هاتين السمتين نقول أن الشعرية مفهوم مطلق كما هي مفهوم نسبي ، وقد يبرز دارس هذا الجانب أو ذاك من الشعرية على حساب الآخر ، وليس هذا بالمهم بقدر ما يهم أن نشير إلى وجود الجانبين معاً وتفاعلهما أو دورهما الجدلي الدائر أبداً في تشكيل الظاهرة .

الشعرية والجهاز المعرفي :

لكل عصر جهازه المعرفي ، وكذلك لكل مدرسة أو تيار ، العصر كالتيار أطار أو شبكة من العلاقات المتواشجة وأدوات ابستمولوجية تستعمل في الرؤية والسير والتحليل ، والعصر كالتيار كذلك يفرز مكوناته وعناصره وآلياته التي تشكل في مجموعها نظاماً أو نسقاً لا يمكن الولوج إليه إلا من خلالها ، أنها كالأخطبوط أو الأواني المستطرقة ، بعضها يحيط أو يرتبط ببعض ، وبعضها يؤدي أو يفضي إلى بعض ، ومن جملة هذه العناصر / المكونات والأدوات المعرفية مصطلح الشعرية .

الشعرية ابنة جهازها المعرفي وابنة تيارها وعصرها الذي تستعمل فيه ، وتحمل أو تعبأ بشحناته وطاقاته ومضموناته ، ولقد استمرت المفردة تدور على اختلاف تسمياتها ومفهوماتها وتحليلاتها

منذ العصر اليوناني صعباً حتى برزت وتلاحت وتركزت عليها
الأنظار في النقد الألسني الحديث ، وكانت في جميع تجلياتها
ومفهوماتها وتسمياتها تخضع لجهاز عصرها المعرفي ، ولنمط البنية
الفكرية والفنية السائدة فيه ، وحتى نفهم هذه العلاقة بين الجهاز
المعرفي للعصر وبين مفهوم الشعرية وما يترتب على ذلك من نتائج
يحسن أن نسوق مثلاً واحداً للشرح والايضاح .

من المعروف في نقدنا العربي وبلاغتنا أن الطيباق مصطلح
بديعي عد محسناً من محسنات الشكل يستعمله الشاعر للزركشة
والتحلية والتزيين نظر إليه القدماء من ثلاث زوايا : الزاوية الكمية
فاستملحوا التقليل منه وعابوا الأكثار ، والزاوية الخارجية إذ عدوه
ركناً خارج التجربة الشعرية وبالتالي خارج بنيتها الفنية ، والزاوية
الإضافية لأنه يمكن حذفه والاستغناء عنه دون أن يخل ذلك في
الرؤية أو آلية انتاج النص ، وهم في كل هذه الزوايا لم يكونوا إلا
أبناء أوفياء لنظرة عصرهم وللجهاز المعرفي الذي يحكم هذه النظرة ،
ويتلخص في انعدام الرؤية الكلية والنسقية للكون والإنسان ،
والخضوع للثنويات المتقابلة والمتعارضة في فلسفة الأشياء (شكل /
مضمون ، هيولى / صورة ، عرض / جوهر) ، والفصل بين الفكرة
وأنسجة التخيل أو ألبستها في فنون التعبير ، وجرتهم هذه المواقف
/ الرؤى فيما جرتهم إلى تقسيم علم جمال الأسلوب إلى ثلاثة :
البيان وعدوه الأفضل والأرقى ، والمعاني وجلبوه من علم النحو
وكان من حقه أن يلحق به وبالمنطق ، وعدوه التالي له في المنزلة ،
والبديع وجعلوه ملحقاً بالاثنين ، وفضلة في التعبير وعنصراً زائداً في
تحسين الكلام .

في العصر الحديث تغيرت النظرة وتغير الجهاز المعرفي السائد الذي أضحى يقوم عكس القديم على الرؤية النسقية والرؤية الجدلية والرؤية البنيوية ، وبالتالي تغيرت أنظمة الأشياء وأنظمة العلاقات وأنظمة التعبير ، ومن جملة ما تغير مكونات الشعرية ومكونات بنية النص الفنية وفي مقدمتها - فيما يخص موضوعنا - لغة التضاد أو لغة المفارقة ، لقد أصبح التضاد عنصراً من عناصر الرؤية وعنصراً أصيلاً من عناصر البنية ، لم يعد خارجاً عليهما ، مجلوباً إليهما ، ملحقاً بهما ، بل أصبح جزءاً منهما وفاعلاً فيهما وشرطاً من شروط وجودهما ، فهل يمكن - والحالة هذه - أن ننظر إليه مثلما نظر القدماء إلى الطباق ، ونفسره كما فسروه ، ونكتفي بتحليله كما حللوه ؟!

كان الطباق مكوناً من مكونات الشعرية العربية ، وفسر أيامها مثلما فسرت ، واستخدم كما استخدمت عنصراً فائضاً وإضافياً على التجربة ، وأضحى التضاد أو المفارقة مكوناً أساسياً من مكونات الشعرية العالمية والعربية اليوم ، ولا بد أن يفسر أو تفسر ، وأن يستخدم كذلك في ضوء المنظومة المعرفية عن الكون والإنسان والبنية مثلما نعرفها جميعاً في عصرنا الراهن ، أو يمكن أن نحلل قصائد شعر الحداثة القائم على التضاد وفق مبادئ الطباق وأنظمتها وطبائعه التي كانت له أو نظر إليه في ضوءها ؟ السؤال واضح والجواب عليه أوضح .

ماذا يترتب على ذلك - فيما يتصل بالمصطلح عامة ومصطلح الشعرية من نتائج ؟

يترتب على ذلك النتائج الآتية :

- ١ - أن المصطلح ابن عصره وابن سياقه التاريخي وجهازه المعرفي ، وينبع سوء الفهم من محاولة انتزاعه من سياقه لاستعماله في سياق آخر وجهاز معرفي آخر .
- ٢ - وهذا لا يعني ويجب ألا يعني أن المصطلح يموت بموت عصره أو انقضائه أو زوال منظومته المعرفية فهو يستمر ، وغالباً ما يستمر ، ولكن شريطة أن يتغير مفهومه ، ولذلك طريقتان أولاهما أن يستخدم في نسق جديد ، وأن يفهم في ضوء هذا النسق . وأخراهما أن يعا أو يحمل بمفهوم مغاير لمفهومه القديم إذا أردنا له أن يحيا ، وأن يظل متعاوراً يردد على الألسنة وفي الاستعمال .
- ٣ - والشعرية كمصطلح كان وسيظل ، ولكنه كمفهوم ، ومن وراء المفهوم الوظيفة والفاعلية والتقنية ... كل ذلك يتغير ويطرأ عليه من التحول ما يطرأ على الحياة ذاتها ومفهوماتها من تطور ومن تبدل .

الشعرية العربية والشعر السوري أنموذجاً :

للشعرية وجهان : عام وخاص ، العام هو المشترك بين سائر الشعرية لدى مختلف الآداب ، والخاص هو المميز لهذه الشعرية أو تلك من ملامح وسمات تحددتها أنظمتها المعرفية وطبيعة ثقافة المجتمع أو الأدب الذي تنسب إليه ، وطابع اللغة التي تعبر بها وتجلى ، وإذا كان الوجه الأول - العام - يأتي عن طريق التفاعل والتلاقح والتأثير فإن الوجه الثاني - الخاص - ينبع من حركية التطور الذاتي والقدرة على النمو والتحول والتكيف والوجهان - بعد - متداخلان متشابكان يعكسان عملة واحدة ، أحدهما نسميه خارجاً وثانيهما نسميه داخلياً .

وشعريتنا العربية منذ القديم ملكت الوجهين واغتنت بهما

وعبرت عنهما ، وحققت شروطهما في الصدور والتلقي ، الأخذ والعطاء ، التلاحق والتفاعل والامتلاء ، في العصر الجاهلي عصر التأسيس برزت الشعرية الشفوية متلاحمة القسمات ، بينة المعالم والصوى ، وفي العصر الإسلامي تطورت بما أدخله النص القرآني من طرائق في التعبير جديدة وجماليات ، وفي العصر العباسي طورت أدواتها ووسائلها في الابانة والظهور مرتين مرة تحت تأثير حركة الواقع وتطوره . وهو العامل الداخلي ، ومرة تحت تأثير الوافد الأجنبي ، وهو العامل الخارجي ، وظهرت شعريات لا عهد للعرب بها من قبل ، حتى قيل «أن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل»^(١٦) ، وأورقت أشجار ، وامتد فنن ، وأينعت ثمار ، وكونت الشعرية لنفسها تقاليد وطرائق وسننا تعيد إنتاج ذاتها تارة وتتجاوز هذه الذات تارة أخرى ، وككل حضارة بلغت نهاية دورتها وصلت الحضارة العربية بما فيها شعريتها إلى الطريق المسدود ، فتوقفت عن التطور . وأخذت تنحدر على السفح الآخر من الحياة .

في العصر الحديث ومع بداية النهضة تلمست الشعرية العربية في سورية وفي سائر أقطار الوطن العربي طريقها إلى الصحوة بالارتداد إلى الوراء والرجوع إلى عصر الألق الشعاري القديم ، ثم ما لبثت أن تجاوزت ذلك التأثير بالوافد الغربي ، والانفتاح عليه والأخذ منه والمتح من معينه ، هكذا نميز بين الشعرية الكلاسية الجديدة وكل من الشعريتين الرومانسية والرمزية باعتبار الأولى نهلاً من القديم واجتازار له ومحاكاة ، وباعتبار الآخرين عبا من الآخر واغراقاً فيه وتبعية له ، ولم تسلم لنا شعريتنا العربية إلا بالارتداد إلى الواقع والانطلاق منه مع شعر الحداثة الأولى الشعر الحر - ، ومع

محاولة التأسيس لمجتمع عربي متلامح القسمات يأخذ من ماضيه التراثي كما يأخذ من الغرب الأوروبي لبيني قواعد ومعايير تنسب إليه ولا تنسب إلى سواه .

حين نستعمل الشعرية العربية فانا نقصد معنيين الأول الشعرية العربية التقليدية في تجلياتها الأولى ، والشعرية العربية الحديثة أو المعاصرة في تجلياتها اللاحقة ، وقد ألف كل من أدونيس وشريل داغر^(١٧) حول المعنيين فأبانا بوضوح طرائق هذه الشعرية وتجلياتها هنا وهناك ، وأبانا ما هو خلف هذه الطرائق - اللغة التي تحكم الشعرية وتستوعبها وتؤسس لها بنيتها ومسارها في تشابكها والفكر العربي الذي يصاحبها وبعكسها ويدور في شرنقتها .

ما علاقة هذه الشعرية العربية بوجهيها القديم والجديد بالشعر السوري ؟ أو بكلمة أدق ما علاقة هذا الشعر السوري بالشعرية العربية وأين مكانه فيها وموضعه منها ؟ .

لعلنا نتفق في أن ولادة هذا الشعر حديثاً كانت ولادة متأخرة على مستوى الزمن وعلى مستوى الفن إذا قيست إلى ولادة الشعر في الأقطار المجاورة .. مصر والعراق ولبنان فقبل عام ١٩١٨ نكاد لا نجد إلا شعراً ينتسب إلى فترة الركود والانحطاط ، وبدءاً من هذا العام وحتى عام النكبة تقريباً ١٩٤٨ مر هذا الشعر كما مر سواه بثلاث مراحل متعاقبة ومتشابكة في آن ، جميعها خارجة عن حدود البحث ، هي المرحلة الكلاسيكية الجديدة والمرحلة الرومانسية والمرحلة الرمزية ، وعبرت هذه المراحل عن نفسها في ثلاثة أنماط من الشعرية كنا قد وصفنا الأولى منها بالمحاكاة والاجترار ، ووصفنا

الأخريين بالاحتذاء والتبعية ، ومع بداية الخمسينات وطوال نصف قرن حتى الوقت الراهن - وهو المدى الزمني الذي يشمل ما نطلق عليه اسم الشعر المعاصر بالدلالة غير الفنية للكلمة - ويضم شعر الحداثة على اختلاف ضروبه في الدرجة الأولى - صنعت شعرية الشعر السوري كوكبة من المبدعين تميز من بينها أربعة أجيال ، الجيل الرائد والجيل المؤسس والجيل المكون والجيل الشاب الجديد ، ومهمتنا الآن تنصرف للحديث عن مفهوم الشعرية لدى هذه الأجيال ، وسننظر إليها نظرتين أولاهما أفقية ترصد أمور الشعرية على مستوى التزامن باعتبار نصوصها نصاً واحداً ، وأخراهما رأسية تتبعها على مستوى التعاقب باعتبارها نصوصاً متطورة ساعية دائماً نحو الأمام ، وسيكون ذلك ضمن ثلاثة عناوين ، تحت الأول منها نتحدث عن عناصر الشعرية أو مكوناتها ، وتحت الثاني نتحدث عن مسائلها أو قضاياها ، وتحت الثالث نتحدث عن مستقبلها أو أفق تطورها . هذا عن موضوع التناول ، فماذا عن المنهج ؟ هنا لابد لنا من وقفة .

إذا رجعنا إلى مفهومات الشعرية وجدنا أن أحد هذه المفهومات يعد الشعرية علماً للأدب ، أي يعدها معرفة وصفية تقوم على الإحصاء والتصنيف والتحديد والتسمية ، وبذلك يتحدد منهجنا في البحث ، تقرره مادته ، وترسمه مكوناته وآلياته ، ليست الشعرية عندنا لغزاً ولا احساساً غير معلن ولا مسألاً من الشعور نلتذ به ونحس بوجوده ولكن لانعرف كنهه ، ونقف عاجزين ازاءه نقول مع بارت بلذة النص أو نشوته أو صبوته ، ثم لاشيء سوى رعدة الجسد أو الروح ، الأمر سيان ، لا !! ، علينا أن ندخل

الشعرية إلى مختبر العلم ، نتفحصها ، نقيسها . نفكك بنيتها ،
نفسرها ، ثم نصل من ورائها إلى رؤية وموقف ودليل ونتيجة ،
وإذا كنا قد وصلنا من قبل إلى أنها مفهوم نصي علائقي ، فلعلنا
نأمل بعد التحليل أن نصل إلى أن هذا المفهوم مثل غيره من
المفاهيم قابل لأن يفهم ويسر ويعلل .

مكونات الشعرية العربية المعاصرة :

اتفقنا على أن القول / الخطاب لا يكون شعراً إلا بالشعرية ،
وتلك هي المقولة المطلقة العامة ، ولكن هذه الشعرية تختلف
 باختلاف الزمان والمكان ، إنها مفهوم جدي متحول ، وهذه هي
المقولة النسبية الخاصة في الشعرية . الشعرية مفاهيم متغيرة
ومكونات وعناصر ليست ثابتة ولا لازمة ، وما كان يرى في عصر
على أنه شعرية قد لا يكون كذلك في عصر آخر ، وما دام الأمر
أمر مفاهيم فإن لكل شعر أو ربما لكل تيار وشاعر شعرية
ومفهوم لهذه الشعرية .

ما مكونات الشعرية ، عناصرها أو مفوماتها ؟ لقد حددت
في القديم تحديدين تحديداً عروضياً بالقول أنها الكلام الموزون
المقفى الذي قصد إلى وزنه وتقفيته قصداً أولاً^(١٨) ، وتحديداً فنياً
ذهب إليه النقاد والفلاسفة ودارسو الشعر وخلاصته أن الشعر ما
حقق ثلاثة شروط هي الابتكار والوزن والتخييل^(١٩) . أما في
الوقت الراهن فإن الشعرية العربية وفي نطاقها الشعرية السورية
حددت مكوناتها تحديداً لا حصر لها يمكن تتبعها ولها في ستة
عناوين رئيسة هي :

الموقف | الرؤية | الرؤيا

برغم التباين بين دلالات هذه المفردات بوصف الموقف هو الوضع إزاء الأشياء ، والرؤية هي زاوية النظر إليها ، والرؤيا هي الحدس بها ومحاولة استشرافها بعين الباطن فلإني سأستعملها بمعنى واحد أو متقارب هو وجهة النظر لأبين أن شعرية الشعر الحديث والمعاصر تقوم أول ما تقوم على وجهة النظر هذه إزاء الكون والإنسان والحياة والأشياء ، لم تعد الشعرية محصورة في موضوعات الشعر ولا في مناسباته ولا في عواطفه ، ولم تعد تدور في أغراضه ووجداناته التي قننت له ، بل تعدت ذلك وخرجت عليه لتظهر رأياً وتحدد موقفاً وتميط اللثام عن رؤية أو رؤيا .

ولقد ترتب على هذا التحول ثلاثة أمور خطيرة في مجال الشعرية أولها أن الشعر أصبح معرفة بالعالم وليس عرضاً له أو نزهة حوله ، وثانيها أنه أصبح كشفاً له وليس اجتراراً ولا تكراراً ولا عكساً ، ولا إعادة انتاج ، وثالثها أنه أصبح تحدياً له وصراعاً معه وتمرداً عليه ، أصبح ثورة بكل ما تحمل الكلمة من معنى . ونكاد لا نجد شاعراً واحداً منذ الخمسينات حتى الوقت الراهن يقدم نفسه وشعره خارج اطار الثورة والتمرد والاحتجاج والعصيان ، يقول نزار (٢٠) : «الشعر في تصوري مخطط ثوري يضعه وينفذه إنسان غاضب ، ويريد من ورائه تغيير صورة الكون ، الخروج على القانون هو قدر الشعر ، أنه محاولة لاعادة هندسة النفس الإنسانية وإعادة صياغة العالم ، وظيفة القصيدة خلخلة العلاقات القائمة بين الإنسان والكون لا تثبيتها ولا المصالحة معها ، الشعر عمل من

أعمال المعارضة وظيفته الرفض والتحريض لا القبول ولا التوفيق» .
ويرى أدونيس أن الشعرية ليست موقف قبول ولا اطمئنان بل موقف تجاوز وتغيير وهجس بعالم جديد ، وأن الشاعر الحق هو المخرب والثوري لأنه لا يمكن أن يقف إلا إلى جانب التغيير^(٢١) ، يقول : ^(٢٢) : «الهدم شرط أولي لكل شعر ثوري بل لكل شعر حقيقي ، وكل شاعر لا يصل بفعل شعره ذاته إلى أن يقول : «أنا الثورة» فإنه في الواقع لا يكتب شعراً» ويقول سواء ويقول^(٢٣) ، وكل الأقوال لا تحمل إلا دلالة واحدة أن الشعر حتى يكون شعرياً لابد أن يكون ثورياً ، أو في موقف الثورة .

ومرة ثانية ماذا نرتب على هذه الثورية التصادية ؟ نرتب عليها مبدأ أساسياً هو أن الشعر دعوة إلى التغيير وإلى التجاوز وإلى التخطيطي ، وإلى بناء مجتمع جديد وفضاء جديد وأفق جديد ، والشاعر هنا يحمل كما حمل الأنبياء كل الأنبياء من قبله مهمة رسولية خلاصتها صنع المستقبل وصنع إنسان المستقبل معاً^(٢٤) ، ومن دون هذه المهمة النضالية لا يوجد شعر ولا توجد شعرية .

اللغة :

حتى نعي دور اللغة في مجال شعرية النص علينا أن نتذكر أمرين الأول أن المتن الشعري بوصفه فناً يتوسل بالكلمة هو قبل كل شيء لغة ، أو أن العنصر اللغوي فيه أهم عناصره المكونة له . والثاني أن الشعرية ذاتها نشأت وشاعت في النقد الحديث من خلال علم اللسانيات بتشعباته المختلفة حتى رادف بعض الدارسين

بينها وبين اللسانيات ، ومن يقرأ فيما كتبه ياكوبسون يحس أنها أي الشعرية إنما تنسج خيوطها من هذا العلم ، وأن هذا العلم بدوره صنع لها أفقها المنظور وغير المنظور على السواء ^(٢٥) .

وكخطوة تالية لهذين التذكريين يحسن أن نسترجع التفريق الذي أقامه دوسوسور بين اللغة وبين الكلام ثم تطور من بعده تطوراً كبيراً ^(٢٦) ، فاللغة نظام جمعي أو جماعي له نواظمه وقوانينه ومعايير وثوراته ، والكلام فردي له حركته وديناميته وخصوصيته وفعاليته ومتغيراته وأفق تطوره ، اللغة قواعد تقننها المعجمات وتحددها كتب التراث ، أما الكلام فمنطوق شفوي أو خطاب يرسم فضاءه الاستعمال والنسق ، وأزعم في جملة ما أزعم أن لغة الشعرية في شعرنا المعاصر تنتسب إلى حقل الكلام ولا تنتسب إلى حقل اللغة ودون ذلك تفصيل .

ما الذي يجعل من لغة القول أو الكلام شعراً ، أنه حرارة الخطاب أو التخاطب وحيويته وتميزه أو فرديته وآليته في الانزياح عن نقطة الصفر في الاستعمال العادي وتأثيره في المتلقي ووجوده في بنية نصية متماسكة ، وهذه الخصائص للقول الشعري لا تنشعها اللغة كمؤسسة / سلطة لها مرجعيتها في الثبات والتكرار والاكتمال والمستوى المعجمي الجاهز بل يؤسسها أو يصوغها الكلام الشفوي من حيث هو نطق معبر عن رؤية له حرارة النفسي ودينامية التاريخي ^(٢٧) .

لحس سمات تتسم بها لغة الشعرية الآن : الابتكار والجلدة فهي لا تكرر ذاتها ، ولا تجتزئ مخزونها ، ولا تعيد ما حفظته الذاكرة

من تعابير جاهزة ومفردات بل تبتكر تعبيرها الخاص المتفرد ، وربما كانت الشعرية بهذه السمة هي وحدها أداة الاثراء والغنى حتى لحقل اللغة الأساس . ثم النضارة ومعناها أن لغة الشعر دائماً لغة طازجة نحس كأنها ولدت الساعة ، فهي تنعشك وتشدك وتمتعك وتهزك . والفاعلية النشطة سمة ثالثة من سمات الشعرية اللغوية ، وهي ذات شقين ، في شقها الأول تعني أنها تتخلق في أثناء العملية الشعرية ومكابدة الابداع ، وفي شقها الثاني تعني أنها ابنة سياقها تتغير وتتبدل بتغييره وتبدله . والاثارة سمة رابعة ومعناها أن لغة الشعر لا تقوم على الافهام وتقديم المعنى بالدلالة المعجمية للكلمة وإنما تقوم على الايحاء ونشر الأفياء والظلال ، وإنشاء جو أو فضاء من وفرة الاحتمالات والتأويلات تتداخل في نطاقها عمليتا الابداع والتلقي ، وأخيراً فلغة الشعرية غاية ووسيلة معاً ، أما أنها غاية فلا ن لها وجودها المستقل أو بناءها المعزول عن العالم الخارجي وكيانه ، وأما أنها وسيلة فلا أنها أداة ابلاغ كما هي أداة توصيل ، وهذان الوجهان للغة الشعر متكاملان وغير متناقضين ، أحدهما يجعلها لغة مخاطب ، وثانيهما يجعلها لغة فن وجمال مكتفية بذاتها غير محتاجة إلى سواها .

ولقد أكد الشعراء المبدعون السوريون في غناجهم النصية وفي آرائهم النقدية هذه السمات للغة الشعرية جملة وتفصيلاً ، وأطنبوا كثيراً كثيراً ، حتى أن نزاراً جعل الشعر عصياناً لغوياً خطيراً على كل ما هو مألوف ومعروف ، جعله اغتصاباً للعالم بالكلمات ، يحدث في استعمالاته عشرات الانفجارات داخل اللغة فتكسر العلاقات المنطقية بين المفردات ، ويتغير مفهومها القاموسي

والاصطلاحي ، ^(٢٨) كما أن أدونيس الذي أشرنا إلى موقفه الثوري في مجال الرؤيا عبر عن موقفه الثوري إزاء اللغة فقال ^(٢٩) لا تتكلم اللغة الشعرية إلا حين تنقطع عما تكلمته ، ولا يمكن للشاعر أن يملك لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار الآخرين ، ويفرغها من ماضيها لتصبح لغته الجديدة بالرؤيا والاستباق وشحنها بالمستقبل ، اللغة دائماً ابتداء ، أجل اللغة دائماً ابتداء لأنها بصفتها الشعرية فردية الطابع لا تستخدم المفردات بأوضاعها المعجمية المتحجرة بل تخرج بها عن طبيعتها الثابتة الراسخة إلى طبيعة جديدة في سياق جديد وعلاقات جديدة ، ولم لا ندعي أكثر من ذلك بأن شعرية اللغة إنما تنشأ بالضبط من وضع اللغة / الكلام ضد خلفية اللغة / النظام .

ونرجع لنقول بأن الحديث في الشعرية يعني الحديث في لغة الشعر ، والحديث في لغة الشعر يعني الحديث في المنطوق الشعري ولغة الخطاب أو التخاطب ، وهذا المنطوق الشعري ، الكلام سمة حية وظاهرة دينامية نابضة بالحركة والفاعلية والنشاط تتجلى في النص الأدبي بأكثر من مجلى .

بنية الشعرية :

طويلة هي قائمة عناصر البنية النصية في مكوناتها / مفهوماتها الشعرية التي تستعملها وتؤسسها قصائد الشعر الحديث والمعاصر ، حسبنا أن نسوق مسمياتها دون الدخول في تحديداتها وتفصيلاتها . من ذلك : التوتر ، درامية الحدث ، الاقحام ، الانقسام ، التضاد ، المفارقة ، تجانس اللامتجانس ، الانزياح على

اختلافه : الدلالي والمجازي واللغوي ، نظام الأصوات ، النشاط اللحني ، لعبة الضمائر ، البنيتان السطحية والعميقة ، التناس ، المفاجأة ، الترميز ، الأسطورة^(٣٠) . نقف من كل هذه العناصر عند اثنين نظام الأصوات والانزياح .

لقد استخدمنا مصطلح نظام الأصوات^(٣١) لنضم في نطاقه الوزن والايقاع وضروب الترجيع والتكرار والوقفات والنبرات وحالات التردد والاحجام والاقدام والعلو والدنو ... وكل ما من شأنه أن يحدث في النص تموجات وذبذبات باعتبارها جميعاً إذا اتسقت وتناغمت ووظفت وجعلت في نسق - أحدثت ضروباً من الموسيقى المقيسة وفق النظام العروضي القديم أو وفق أي نظام آخر جديد ينبع من إيقاع الحياة أو إيقاع العمل دون أن تكون له صورة مسبقة الصنع ، وبذلك يشمل فهمنا هذا جميع أنواع الشعرية الصوتية^(٣٢) التي تلتزم في صياغتها أسلوب الأداء الموسيقي في عنصره الرئيسين : التناغم والانسجام .

أما الانزياح - العدول أو الانحراف - فهو كل تعبير لغوي / دلالي أو مجازي / استعاري خرج على صورته العادية ، درجة الصفر في الكتابة على حد تعبير بارت^(٣٣) ، أو مستوى النثر العلمي ، الجبري على حد تعبير جان كوهن^(٣٤) ، ومنذ القديم أدرك النقاد أهمية المجاز ودوره الخطير في صنع شعرية الشعر حتى عده الجرجاني كما عده حازم أس الابداع الأدبي وشرطه الذي لاغني له عنه ، وسواء استعملنا المحاكاة أو التخيل مثلما استعملنا وصفاً للمفردة ، أو استعملنا المجاز أو الاستعارة أو الصورة الفنية كما نستخدم اليوم فالنتيجة واحدة وهي أن الانزياح بمستوياته

الأدنى والأوسط والأعلى هو الركن الركين في الشعرية لأنه العنصر الأول من عناصرها (٣٥) .

العلاقات :

قررنا من قبل أن مفهوم الشعرية مفهوم علائقي وإذا كان حديثنا عن عناصر البنية يوحى بأن أدبية النص تنبع من هذه العناصر بصورتها الفردية المعزولة كلاً على حده فإنه ايجاء أو انطباع خاطئ ، فما قصدنا إليه هو أن نقف عند المكونات الجزئية أولاً لنمهل الخطى وثيدة بعد ذلك ونقف عند المكونات الكلية أو العلاقات ثانياً .

ما العلاقات الشعرية ؟ لقد عبر عن المفهوم طوال تاريخ الشعر بمصطلحات شتى عكس كل منها ذوق العصر وطبيعة رؤيته الجمالية وقيمها ، فمن قائل إنها عمود الشعر وتسلسل أغراضه حسبما حددها النقد القديم ، ومن قائل أنها الوحدات الناعمة لعناصر التشكيل : وحدة الموضوع أو وحدة الشعور أو وحدة الأثر / الانطباع أو الوحدة العضوية ، ومن قائل أنها الروابط الفكرية أو المعنوية أو المادية التي تلمها أو تشدها عقدة واحدة أو حبكة ، قد تكون العلاقات هذه أو تلك ، أو مجموع هذه وتلك ، غير أنا في مجال الشعرية البنوية والسميائية خاصة نرى أن نخطو خطوات نحو الأمام لنقترح مفهوماً آخر للعلاقات يقوم على مبدأ الوظيفة ، فالعنصر أو المكون الشعري يرتبط بسواه ارتباطاً وظيفية يؤديها في بنية النص لها دورها ولها أهميتها ، ويخفق كلاهما - الدور والمهمة إذا أخفق المكون في تحقيق وظيفته الأدائية ، وقد حاولنا في دراستنا

للصورة الفنية في القصيدة المعاصرة أن نعثر على مثل هذه الوظائف في ثلاثة أشكال من العلاقات النسقية^(٣٦) يمكن للباحث / الناقد أن يعثر على ما يوازيها أو يتجاوزها في مجال الشعرية ، ومهما يكن من أمر فإن هذا الفهم لمسألة العلاقة / الوظيفة سيؤدي بنا إلى نتيجة خطيرة وهي متغيرة الوظيفة ، بمعنى أن كل عنصر أو مكون شعري له في كل سياق وظيفة مغايرة أو دلالة ، وهكذا تتبدل الوظيفة بتبدل السياق حتى تصل إلى ما يناقضها في سياق آخر .

ويبدو أن علينا أن نتوسع في مفهوم العلاقة / السياق ما دمتنا قد توسعنا في مفهوم العلاقة / الوظيفة ، فلن نقتصر فيما يتعلق بالشعرية على الركون إلى العلاقات اللغوية ، الداخلية ، وإنما نتجاوز ذلك إلى العلاقات الخارجية كالعلاقات الاجتماعية والثقافية والنفسية ... فكل هذه العلاقات لها أنساقها ولها تداخلاتها وتشابكاتها ، ولا يمكن أن نفصلها عن بعضها لا أثناء الابداع ولا أثناء التلقي ، ونقد الشعرية أو دراستها لابد أن يقف عندهما لنميز بعديهما الرأسي والأفقي ، وعمقيهما السطحي والدفني ، وحركتيهما الظاهرة والمستمرة ، وارتباطاتهما الحضورية والغيبية ، التزامنية والتعاقبية .

وعندي أن إعادة النظر في مفهوم العلاقات / أنساقها وأنظمتها ووظائفها سيجرنا إلى إعادة النظر في كثير من المسلمات ، وأولها نفي الحتمية ومبدأ التناسب والملاءمة لتحل محله تعددية الاحتمالات ومبدأ الخيارات الكثيرة المتاحة والمفتوحة ، وأخراها أن لا وجود للشعرية خارج النسق / السياق . فما يجعلها كذلك هو انتظام مكوناتها في بنية أو شبكة من العلاقات (لا توجد موضوعات ولا

ألفاظ شعرية وغير شعرية خارج النص) ، وثالثتها أن النص ذاته عرضة لتحولات وتغيرات عديدة إذا تغير موقعه وانتظم في علاقة مع نص آخر في زمان آخر (التداخل النصي وتغير الوظائف / الدلالات بتغير المواقع) ، وآخرتها أن نظام العلاقات هو القوة الصاهرة لغير المتجانس حتى يضحى متجانساً^(٣٧) .

ولئن دل هذا التحول على شيء فإنما يدل على أن دراسة الظواهر المعزولة في ميدان الشعرية كدراسة الإيقاع أو الصورة أو الرؤيا لا يمكن أن نخلق لها خصائصها وسماتها المتفردة التي تصلح معايير للتفريق بين أنماطها من بيئة إلى بيئة ومن عصر إلى عصر ومن شاعر إلى شاعر فالذي يفعل ذلك هو دراستها ضمن مفهوم شبكة العلاقات أو أنظمتها التي تشكل وحدها البنى الكلية القادرة دائماً على امتلاك الطبائع والماهيات المتغيرة والمميزة .

أشكال التعبير :

تتسم أشكال التعبير الشعرية في الشعر السوري الراهن بالتعدد والتنوع ، وهي تعكس في هذا التعدد والتنوع طابع البيئة والعصر والنفس العربية ، مثلها في ذلك مثل أزياء الناس لانظمتها قاعدة ولا تجمع بينها أسس عامة ، فهناك على صعيد النصوص القصيدة العمودية والحرّة والنثرية وأوانع الكتابة الرسمية (من الرسم) والشجرية والخطية والغرافيك والبلاستيكية وما يشبه الشعر المنشور والنثر المشعور ، وهناك القصيدة الطويلة والقصيرة والقصيدة جرداً ، والمقطوعة والومضة والوقدة وقصيدة البيت الواحد ، والقصيدة الغنائية والدرامية والكلية الخ ، وكل هذه الأشكال أجزائها أو

لم نجزها . نسيناها إلى صومعة الشعر أو أبقيناها خارجها موجودة على الساحة ومحسوبة عليها ، ومن واجبنا كنفاد أن ننعن النظر فيها ونحدث عن مدى الشعرية فيها من الناحيتين الموسيقية والتصويرية، وقد لاحظ أبو ديب بحق^(٣٥) ملاحظة ذكية في هذا الصدد وهي أنه كلما أمعنا في الشعر في الاعتماد على الصورة الفنية ابتعدنا عن التركيز على موسيقى الأداء ، والعكس صحيح . ويدور أن هذه التعددية تذكرنا بتعددية قرية منها برزت في شعر العصر العباسي وتجاوزت فيها أشكال التعبير العروضية كالمسمطات والأرجوزات والمشطورات والمنهوكات والسداسيات والرابعيات والمثنويات والموشحات والدوييت والقوما والكان كان وسواها ، وجميعها هي الأخرى تلغي ذلك التصور الخاطئ من أن الشعر العربي لم يعرف الا شكلا واحدا من أشكال التعبير ، والواقع القديم كما الحديث يثبت خلاف ذلك أن الشعرية ذات أشكال وتحليلات كثيرة ، وأن هذه الكثرة أو التعددية دليل صحة وعافية وليست دليل مرض أو عجز أو قصور شريطة أن تدور ضمن الاطار العام الرائج والمحقق لشعرية الشعر .

التلقي :

التلقي كالأبداع ركن من أركان الشعرية لأنه مثله منتج لدلالة النص ، وإذا كان الخالق يصنع الرسالة فإن جمالية تلقيها أو قراءتها هي التي تنقلها من مستواها الغفل الصامت إلى مستواها الحي الناطق .

كل شعرية لها جانبان جانب الأشياء أو الخلق ، وجانب

الوجود أو التأليف ، الأول يقيمه الشاعر ، والثاني يقيمه المتلقي ، وكلا الجانبين متمم للآخر ومتداخل فيه لا ينقسم عنه ، وهل التلقي عند التحليل الأخير إلا حاصل لقاء بين قوتين أو طاقتين ، طاقة الصدور أو الانبثاق ، وطاقة التأثير أو الالتقاط ، وفي جمعهما معاً تكمن طاقة الابداع وتستقر .

وقد تحدث كل من أدونيس عن شعرية القراءة ^(٣٩) ، وكمال أبو ديب عن الشعرية والمتلقي ^(٤٠) بما يؤكد أن الكتابة الشعرية الابداعية تخلق قارئها فيما تخلق أفقها ، وأن العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي فضاء مشحون بها ومشغول ، وبقدر ما يطرح كل نص إشكالية قراءته وتلقيه يطرح إشكالية شعريته ومهمة هذه الشعرية ووظائفها . وحاجتنا اليوم - كتابة ونقداً - ماسة إلى اللقاء والتماهي على المستويين - مستوى الابداع ومستوى جمالية القراءة والتلقي .

في تعريف للشعرية ساقه أحد الدارسين ^(٤١) يشير كما يشير تودوروف ^(٤٢) إلى أن الشعرية نوع من الاستجابة النفسية / الباطنية المصاحبة للشعر ، وهي استجابة لاتنفك تتصل بما يقوم به الشعر من خصائص نوعية تميزه عن غيره من سائر الأنشطة التي تشترك معه في المهمة وتختلف عنه في الأداة ، وقد تريثنا نحن إزاء هذا العنصر الباطني أو الانفعالي / الجواني من الشعرية وزعمنا أن مقاربتنا منه لن تكون إلا علمية / وصفية ، بيد أن ذلك لا ينفي وجوده كعنصر شبه القدماء أثره في النفس مثل أثر السحر ، ودورنا في إراءته لن يقف عند حدود الانبهار أو الاهتزاز بل يتجاوزهم إلى تحليل مكوناته ووسائله ونتائجه الكامنة في العصر وفي الذوق وفي

الشخص القارئ كقابلية طبيعية للتلقي ، ومن هنا تبرز فاعلية الشعرية وفاعلية تأويلها كمسلمتين متلازمتين في صياغة النص الشعري وفي انتاجه .

ما نريد أن نخلص إليه هو أن الشعرية تنبع من التشكيل كما تنبع من التأثير ، وإذا كان التشكيل من مهمات المبدع فإن الحديث عن التأثير والتأثير من مهمات القارئ ، والقارئ الحضيف / الناقد على وجه الخصوص ، فكلاهما منتج للنص ومؤلف له في آن .

قضايا الشعرية العربية المعاصرة :

قضايا الشعرية في الشعر العربي المعاصر تكاد تكون واحدة ، قد تختلف وتباين في شعر هذا القطر أو ذاك مرة بالدرجة وأخرى بالنوع ، ولكنها تلتقي في مسائلها العامة ، في أطرها أو اطروحاتها ، دون بعض تفصيلاتها الدقيقة ، وبصورة رئيسية يمكن أن نرجع الاختلاف أو الاتفاق إلى ثنوية التعارض بين التقليديين الغربي والتراثي ، والذي بدأ يشق طريقه إلى الثقافة العربية منذ عصر النهضة ، فأصحاب التقليد الغربي (ومعظمهم من المغرب ولبنان) تخلوا أو كادوا عن تراث الأمة ليلحقوا بركب الغرب واحتذائه ، وانصرفوا جميعاً نحو الداخل ، وانغلقوا برؤاهم على هواجسهم وأحلامهم ، وعدوا قصيدة النثر - وهي على الأغلب وسيلتهم للتعبير - مظهراً من مظاهر قطيعتهم مع كل سلطة ثقافة مسبقة ، الشاعر عندهم رجيم ملعون قلق مارق معزول ينتهك كل مقدس ، ويوجه أصابع الاتهام إلى الجهات قاطبة ، كتابته فضائحية ، وصورة فحائية ، الحرية عنده ترادف العبث والفوضى ، والقوانين

التي فرضها العقل تنبغي ازالتها . أما أصحلب التقليد التراثي (ومعظمهم من سورية والعراق ومصر) فقد تمسكوا عكس الأوائل بالتراث ، جذره و أرومته ، أو استلهموه على الأقل ، ورأوا فيه معيناً لا ينضب على المتح والاستيحاء ، وانفتحوا على الخارج وأقاموا الصلة بينهم وبين الجمهور ، وجعلوا للشاعر مهمة نضالية ، والتزموا إلى هذه الدرجة أو تلك بالقوانين العامة النازمة للعقلانية وللحرية ، وأسسوا دعاواهم في الأدب وغير الأدب وفق مبدأي الاحتواء والتخطي أو التجاوز ، احتواء التراث وتجاوزه في آن وصولاً إلى الاستمرارية والمواكبة .

وليس من شك في أن كلا من هذين التقليدين قد خلف آثاره واضحة على صعيد الشعرية وقضاياها ، وترك بصماته ظاهرة بينة لاتمحي كان من أبرز عقابليها علي مستوى التقليد الغربي أن النص الشعري صار خفاء مطلقاً ورفضاً للنظام مطلقاً ، وبدلاً من الدقة والتسلسل والوضوح صار الخطف والتفتيت واللاتسلسل والإيحاء المتدفق والعالم الغرائبي والادهاش بتجليات الشعرية والأبداع الأصيل ، حتى اللغة وصلت حد الهذر والهلوسة طموحاً نحو خلق أشكال مثيرة في الكتابة الآلية ، ووجدوا أنها بصفتها العربية حائط صلد يحد من تطلعاتهم فاتجحه بعضهم فيها إلى العامية . أما على مستوى التقليد التراثي فإن أبرز العقابيل كانت نصوصاً غالباً ما ينظمها موضوع واحد وخيط من الرؤيا ، تعين على تلمسها مفاتيح مبثوثة في القصيدة هنا وهناك ، وصوراً أقل حدة وأقرب إلى التسلسل والعقلانية ، وإذا كان الخروج على الوزن والقافية ما ز الاتجاه الأول فأن الايغال في الترميز والأسطرة واستعمال الأقنعة

والتعبير الدرامي ما يميز الاتجاه الثاني ، ويمنح انتاجه الشعري شكلاً ملموساً .

ومهما يكن من أمر هذا التعرض بين التقليديين / الاتجاهيين ومن انعكاساتهما على مستوى الشعرية فسنتناول فيما يلي أو نلامس أهم قضاياها كما تجلت في الشعر السوري المعاصر ونقده من خلال أبرز مسائلها وهي خمس مسائل جميعها اشكالية أو خلافية : الموقف من التراث ، قضية الايقاع ، جماليات الأداء ، التجريب ، مسألة البديل .

الموقف من التراث :

يعكس الموقف من التراث عقابله على شعرية النص ، ويعمل الكثرة من تحليلاتها وتقنياتها ، ومن المعروف أن المبدعين السوريين شعراء ونقاداً ترجح مواقفهم وتتطور إزاء هذا التراث ما بين قطبي التأثير ومحاولة الهرب من التأثير ، ولكنهم إذ أجمعوا على امتلاكه لأنه فينا وتجاوزته لأنه لم يعد يواكب عصرنا - لم يرفضوه جملة وتفصيلاً ما داموا يتوسلون بلغته - وما دامت هذه اللغة في بنيتها جزءاً لا يتجزأ من الفكر الذي ترتبط به وتعبر عنه .

ويمكن للدارس أن يجد مقولة عامة لهذه المواقف نحدد ملامحها على أساس سلمي ، وتتمظهر في وجهات النظر التالية (٤٣) :

- ليس التراث - مفهوماً وماهية - واحداً بالنسبة للجميع ، ومن ثم فإن ما نأخذ منه وما ندع أمر ليس واحداً ولا متشابهاً ولا متفقاً عليه .
- أغلب الآراء إزاءه كانت ردود أفعال أكثر منها أفعالاً أولاً ، وكانت متطورة إلى درجة التباين ثانياً .

- تنسب معظم المواقف إلى مجال الاعتقاد والايديولوجية أبعد من انتسابها وأعمق إلى مجال المعرفة ، وتختلط في هذا المجال المسائل التاريخية والمذهبية والشوفينية ، مع أو ضد ، ولا تمحص أو تقرأ وفق الضرورات النقدية الصرف التي تتمحور حول طبيعة القراءة وآلية التلقي ومبادئ الفحص والتفكيك وإعادة الانتاج .
- وقد عكست هذه المواقف السلبية أبعادها على مسألة الشعرية في العديد من الأمور التي لا نكاد نجد حيالها هي الأخرى وجهة نظر واحدة ، ومن أبرزها :
- مسألة المصطلح النقدي العربي وارتباطه بهذا المفهوم أو ذاك ، هل يخلفه أو نظوره أو نحله ما يقترح . من دلالة جديدة أو مضمون جديد؟ (العدول - الانزياح) .
- مسألة مكونات الشعرية هل نكتفي بما سنه القدماء من عناصر ولنلتزم بها باعتبارها قيماً ثابتة ، أو لجري عليها تعديلات جوهرية بما يتناسب مع العصر ومفهوماته وقيمه ؟ (المشابهة/ المغايرة) .
- مسألة وظائف الشعرية هل تقتصر في هذه الوظائف على مارآه الأجداد وابتدعوه من زركشات وغميمات وتفاويف وتحابير وتحاسين ، أو نضرب بها عرض الحائط لنحل محلها وظائف أخرى مغايرة تتبع من تخالف الرؤى إزاء الكون والإنسان والحياة مثلما تتبع من بنى النصوص ذواتها وطرائق تركيبها ؟ (الطباق / المفارقة والتضاد) .
- مسألة الانساق والأشكال ولیم إذا كان علينا في الوقت الراهن أن نتقيد بأشكال الشعرية التراثية وأنساقها أم يحق لنا أن نكون هذه الأشكال والأنساق ونصوغها من واقع الحياة وواقع التجربة وواقع التطور الذي طرأ على نظريات الفنون الجميلة بما فيها نظرية الأجناس الأدبية وتشابكاتها الجديدة ؟ (قصيدة الشعر / قصيدة النثر وأنواع الكتابة) .
- إن نقطة الانطلاق في هذه المسائل / القضايا الشعرية تكمن عندي في إقامة حوار وصولاً إلى تأسيس جديد حول جملة من الأمور الآتية :
- إن مسألة التراث لا تكمن فيه بقدر ما تكمن فينا نحن لقد خلقه مبدعوه ومضوا ، وآن لنا أن نبده من جديد .

- كيف نبدع التراث ؟ نبدعه بالابتعاد عن النظر إليه نظرة اعتقادية تقديسية أولاً ، وانعام النظر فيه وتأمله وتفكيكه ونقده ثانياً .
- ولن يتم لنا ذلك إلا إذا جعلناه ثابتاً ومتحركاً ، ثابتاً في الدوال متغيراً في المدلولات ، وقرأناه قراءة معاصرة ، من أجلنا نحن ، لا من أجل الأموات ، مهما كان الميت عظيماً فالحي أجدر منه بالحياة وأولى .
- وبهذه العملية المعقدة والصعبة والدائمة نستمر في التراث ، ويستمر لنا التراث ، يتصل بنا ونتجاوزه أو نتخطاه لنكون أبناء هذا العصر .

الإيقاع

إشكالية الإيقاع جزء من إشكالية الموقف من التراث وقد افردناها عنه لأهميتها وخطورتها وتعقدها ، ومن الملاحظ أنه خلال الأربعين سنة الأخيرة تطور الموقف النقدي النظري إزاءها تطوراً بطيئاً ومتردداً في حين تطور الموقف الشعري التطبيقي تطوراً جذرياً حتى لا نكاد نجد صلة بينهما ، وكأن كلا منهما يسير في واد .

على صعيد الموقف النظري بدأت نازك في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» تؤسس لإيقاع التفعيلة معتمدة الأبحر الصافية ، ثم ما لبثت أن أجازت استعمال الأبحر الممزوجة في مقدمة طبعته الرابعة^(٤٤) ، أعقب ذلك خطوتان هامتان أولاهما خطاها محمد النويهي في كتابه «قضية الشعر الجديد»^(٤٥) لافتاً النظر إلى مسألة النبر ومحياً رأي محمد مندور في ظاهرة الارتكاز ، وخطا أخراهما كمال أبو ديب في «البنية الإيقاعية للشعر العربي»^(٤٦) ، إذ بين أن موسيقى هذا الشعر ليست وقفاً على عروض الخليل ، وأن

أبحره لا تمثل إلا وجهة نظر وحيدة الجانب في القضية ، ثم جاء من بعدهما أحمد بسام ساعي فأفاد في كتابه «حركة الشعر في سورية من خلال أعلامه» ^(٤٧) من مجمل الدراسات السابقة ، وطور مفهوم التفعيلة الواحدة بحيث لا تقف عند حدود الأبحر الصافية ولا الممزوجة بل أضاف إليها تنويعات وتشكيلات شتى تعتمد فيما تعتمد الدوائر المهمة في عروض الشعر العربي .

هذا على صعيد التنظر ، أما على صعيد التطبيق والنصوص الشعرية فإنها تجاوزت كل ما اقترح لها من إيقاعات ، تجاوزت الوزن ، حصان طروادة في النص التقليدي ، وتجاوزت حركة التجربة الشعرية أساس النص الحر القائم على التفعيلة ، وكلاهما ذو جذر سمعي ، أي مرتبط بالزمن وبالأذن ، لتبني لها مع قصيدة الحداثة الثانية - قصيدة النثر وأنماط الكتابة الشعرية - أنظمة صوتية مغايرة أساسها العين والمكان وإيقاع التأمل والتلقي . لقد أصبح النص هنا يُشاهد ويُرى ويُتأمل ، حلت فيه العين محل الأذن ، وحل إيقاع الصمت محل إيقاع الحركة ، وأخذ الخلق الشعري على عاتقه مهمة تسجيل الحالة وليس التعبير عنها ، هكذا دخلت في الواقعة الشعرية - إبداعاً وتلقياً - إشارات وحركات ورسوم جديدة يدرکها القارئ لا السامع وتحول مجرى الكتابة من تلقيها بواسطة الأذن إلى تلقيها بواسطة العين . ومن الاستماع فيها إلى قراءتها ، وبكلمات أخرى برز في النص الشعري إيقاع الصورة بدلاً من إيقاع الغناء ، إيقاع الفن البصري بدلاً من إيقاع الفن السمعي أو إلى جانبه ، وبسبب هذا الإيقاع نحت الكتابة الشعرية نحو التوزيع والمساحات البيضاء واستعمال المداد الأكثر سواداً ،

والاشارات الجبرية والأسهم ... الخ لتعيد إلى الأذهان ما يردده الشعراء من أن طريقة القول هي الأكثر أهمية مما يقال وبالتالي فهي الأكثر شعرية (٤٨) .

وبرغم هذا التطور البطيء للإيقاع أو اللاهث على المستويين النظري والعملي فإن دراسي الشعر الحديث في ضوء علاقته بالموسيقى أو الإيقاع ما زالوا يبدؤون كل حين من نقطة الصفر ، ما زالوا يتحدثون عن مسائل الوزن والقافية والعروض الخليلي وغير الخليلي وطبيعة الشعر العربي وجوهر الإيقاع وماهيته وضرورته أو عدم ضرورته للنص الحديث ، وما لم ينشأ من كل ذلك تراكم معرفي يؤدي إلى نظرات نوعية جديدة متعاقبة فستظل الدراسات كما الدارسون يدورون في حلقة مفرغة (٤٩) .

ولعل أولى الخطوات الهامة في ذلك والمؤدية إلى شبه يقين علمي أن تحدد العلاقات الآتية :

- العلاقة بين دائرة العروض العربي وبين دائرة الموسيقى الشعرية . وهل كان الخليل فيما حصر من أوزان راصداً لها أم مضيقاً لرحابتها الواسعة ؟

- العلاقة بين الشعر العربي بخاصة أو الشعر كفن بعامته وبين الموسيقى ، وهل يمكن للشعرية هنا وهناك أن تهمل عنصر الإيقاع وتظل مع ذلك شعرية بالمعنى الدقيق للمفردة ؟ ، وإذا كان النص القرآني قد اتهم بأنه شعر وأن صاحبه شاعر (٥٠) ، ورأى بعض الشعراء القدامى أنه أكبر من العروض (أبو العتاهية) ، كما رأى بعض النقاد الفلاسفة أن القول الشعري يمكن أن يؤسس على غير الموسيقى (ابن سينا) ، أفيعني ذلك كله شكاً في العلاقة أم توهيناً لها ، أم رفضاً وتجاوزاً ؟

- العلاقة بين الإيقاع وبين العصر في ذوقه وجمالياته ونغماته ، ولجيم إذا كان النغم أمراً علوياً وصياغة غير تاريخية لا يخضع لسنة التطور ، أو أنه جزء من حركة

الحياة يتغير بتغيرها ، ويلبي حاجاتها في نوعه وضربه ولونه ١٩.

- العلاقة بين أشكال التعبير الشعرية وبنياتها الفنية المتكثرة وبين تغيرات الإيقاع وتحولاته وفيما إذا كانت الأشكال بكثرتها الوفرة تحتاج إلى إيقاعات مثلها والمرة ، أو أنها تكتفي ويجب أن تكتفي بقوالب من الموسيقى جاهزة ونغمات موددة يجزها ويوقعها جميع الشعراء في كل زمان ومكان ؟

ومهما كانت اجابتنا عن هذه العلاقات فيبدو أن ثمة آلية تحكم طبيعة الشعرية عامة ومدى فاعليتها في بنية النص وخلاصتها أن هناك عملية تعويض بنيوية تتم داخل البنية ذاتها^(٥١) ، واعتماداً على مبدأي المكونات والعلاقات معاً فإنه كلما تضاعف دور أحد المكونات عظم دور آخر حتى تتوازن العلاقات وتتكامل ، وحين لمجد أن شعرية اليوم تنكس أكثر على جانب من جوانبها وتنحي مؤقتاً أو تهمل عنصر الموسيقى أو الإيقاع بأية دلالة شئت فلن يعني ذلك البتة أنها فقدت شعريتها فيها أو ضيعتها .

جماليات الأداء

كثيرة هي عناصر جماليات التعبير الشعرية التي كابد أدائها الشعراء ، وناجح عنها النقاد ، وكل من موقفه وموقعه ، منها الثنويات المتعارضة التالية : الوضوح / الغموض ، السهولة / الصعوبة ، التوصيل / الانغلاق ، جماهيرية الشعر / خصوصيته ، المفردات البديئة ، وجميعها مسائل خلافية وإشكالية سنجمل فيما يلي صلتها بالشعرية وتباين آراء المبدعين إزاءها .

وربما كانت الطريقة الأسد لمناقشتها أن نتساءل سؤاليين يعقبهما تحديد لقضاياها ، السؤال الأول هل هذه المقولات ذوات

حقول دلالية مختلفة ، أو أنها يمكن نسبتها إلى حقل دلالي واحد ؟ .
والجواب أنها تنتمي إلى مجال التحالف / التداير مثلما تنتمي إلى
مجال التداخل / الترادف ، وسنجعلها مفتوحة القنوات على بعضها
حتى تسهل آراءها . والسؤال الثاني هل هذه المقولات تعود إلى
طبيعة بنية النص الشعري ، النص القديم كما الحديث - أو أنها
تعود إلى مواقف المبدعين الفنية وغير الفنية على السواء باعتبارها
مصادر لها ومنطلقات ومؤثرات ؟ . والجواب أنها تعود إلى الأمرين
، ولكننا لن نناقشها من خلال النصوص بل سنناقشها من خلال
المواقف لسبب بسيط أن مناقشتها غير بناها النصية سيوقعنا في
مأزق التصنيف مأزق القبول والرفض ونحن نحاول جاهدين أن نأى
عن ذلك بواسطة التوصيف .

ثلاثة مواقف للمبدعين العرب السوريين إزاء المقولات ،
الأول يذهب إلى أن الشعرية وضوح وسهولة وجاهزية وإبلاغ أو
توصيل ، والثاني يرى أنها خصوصية وصعوبة وغموض وإنغلاق
على الخاص دون العام ، والثالث يجمع بين الموقفين أو يوفق إذ
 يؤكد أن النص الشعري موارب خداع فيه من الصعوبة قدر ما فيه
من السهولة ، وفيه من الإبلاغ والتوصيل قدر ما فيه من الاستقلالية
والتفرد والإنغلاق ، ونمثل للموقف الأول بشعرية نزار قباني
ومريديه ، وللموقف الثاني بشعرية أدونيس وأتباع مدرسته ،
وللموقف الثالث بشعرية عمران أو فايز حضور ومن نهج نهجهم ،
ودون ذلك تفصيل .

تميز شعرية نزار بخمس خصائص^(٥٢) أولها التجسيد ،
فكل مفردة من مفرداته أو كل إحساس لا يقدم إلا من خلال

صورة ، وهذه السمة ترتبط إلى حد كبير بثرائنا النقدي مثلما ترتبط بسمات الفن الأصيل ، وأخراها الوضوح والإبلاغ وهما أيضاً سمتان تراثيتان^(٥٣) طورهما الشاعر عبر التجسيد لتكونا أكثر تأثيراً وتعبيراً ، وثالثتها أناقة التعبير وهي سمة لا تتعارض البتة مع الوضوح والسهولة والألفة لأنها مندمجة بها متواشجة . الأناقة عناية خاصة وتخير للألفاظ المناسبة حتى تأتي في أمكنتها المناسبة ، ورابعها اللغة ، لغة نزار قريبة من الإنسان العادي ولغة الحديث اليومي ، لم تعد عنده فخمة ولا ضخمة ولا جزلة ولا حتى رخوة ضعيفة متساقطة ، بل أضحت السهل الممتنع القريب من النفس ومن الألفة ومن الحياة ، وخامستها الاحتفاء بالتفاصيل ، وهذه السمة تمت إلى الواقعية بصلة ، كما تمت إلى الاهتمام بالوضوح أخرى ، إن زاوية الرؤية عنده لا تلتقط مما هو خطوط عامة بل تلتقط ما هو أدق وتفصيلي ومعبر ، ومجموع التفاصيل دائماً هو القصيدة النزارية ، بها استطاع أن يرفع العادي إلى رتبة الفن ، تماماً مثلما فعل مع المفردات المألوفة ، جعل الاثنين ، العادي من التفاصيل والعادي من الألفاظ في مستوى شعرية الإبداع .

أما شعرية أدونيس فتقوم عكس ذلك على مجموعة من السمات^(٥٤) تنقض من الأساس أو تقابل شعرية نزار .

— فالرجل لا يؤمن بالتوصيل والإبلاغ إلا من خلال ما يعتقد أنه فن ، وفن صعب ، التوصيل عنده هدف التقرير ، والإبلاغ هدف المباشرة ، وكلاهما عنه في منأى .

— توصف نصوصه بالصعوبة مرة وبالغموض أخرى ، وقد

جأر بالشكوى منها كثيرون ، وحجته في ذلك أنه يكتب للخاصة وإلى جيل مثقف عليه أن يرتقي إلى مستوى النص . الفن عنده استجابة عقلية ومكابدة وليس مجرد استرخاء كسول .

- قصائده في معظمها قابلة للتأويل والاجتهاد والقراءات المتكثرة ويعتمد في ذلك على دور يريده للمتلقى كي يفكك المتن ويحلله ويركه ويخرج من ورائه بطائل ، ولا بد هو خارج بعد لأي برؤية وكنز ، غير أنهما مضمانيان .

- ويركز الشاعر ، وفي داخله المفكر - على قضية التحول ، شغله الشاغل والأثير ، ولن يتم تحول إذا لم يكن ثمة وعي وإرادة ، في الصيرورة من خلال السيرة ، الحياة عنده دائماً ترنو إلى هناك ، إلى المستقبل حيث يبدأ الزمان الحي .

- في ميدان النص الشعري ادخل الشاعر تحولات كثيرة وتطورات في البنية ولغة الخطاب تؤكد منها أسلوب الثنويات اللغوية التي تعد أثراً من آثار جسد المتناقضات ، وهذه الثنويات إضافة حقيقية إلى معجم اللغة ومعجم التعبير الشعري استطاع فيها أن يقيم علاقات بين المفردات لا تخطر على بال .

- مجموع هذه السمات / الملاحظات والاضافات ومن ورائها اراءة كاملة لشبكة علاقات القصيدة اللغوية والتناصية وتثبيت الدوال وتعويم الدلالات جعلتنا نضعه في حقل الانزياح الأبعد .

بالنسبة إلى موقفي عمران وفايز خضور - رغم التمايز في تجربة كل منهما الشعرية فسنجد قواسم مشتركة بينهما ، وحتى لا تختلط الأمور وتشابك فسأمثل للموقف الوسطي بشعرية الأخير ، ومن سوء الحظ أن الشاعر لا يملك إلا نظرات نقدية متواضعة إزاء الإشكالية بينها في كتابه «فضاء الوجه الآخر»^(٥٥) وكانت أهم ملاحظاتها التردد أو كما قال التناقض في المفهومات^(٥٦) ، لذلك سنحاول أن نرأب الصدع في تبين ملامح شعرية من خلال تطبيقاته ، وإذا سلم لنا باستخلاص القضايا فإننا نجحد في هذه

الشعرية الخصائص الآتية :

– ثمة نوع من التماهي بين الرؤية الشعرية والموقف في الحياة، أن الأنا الأدبية في نصه هي ذاتها أنه الإنسانية كما يحياها ، ولعل هذه الاندماجية بين الأنايتين أن تلغي الرأي القائل بانفصال النص عن الحياة والشخصية الفنية عن الشخصية الحياتية .

– ويتبع ذلك على صعيد البنية الفنية هذا التوافق بين الرؤية وبين التعبير الدال والدلالة ، فالصور الفنية والرموز والأساطير وأقنعة الشخصيات والروايات ومفردات اللغة ... كلها تحمل هذا الموقف وتشي به .

– لا يؤمن الرجل بجوانية النص أو باطنيته شأن أدونيس ولا بظاهريته أو سطحه شأن نزار بل يجد طريقه في هذه الوسطية بين الظاهر والباطن والتي تستطيع مسائلها أن توصل ما يريد الشاعر إن لم يكن بالوضوح التام فهو ساطة المفاتيح التي يشها هنا وهناك في جملة النصوص وتكن القارئ من أن يلج عبر كواها إلى ما يهدف إليه من دلالة بغير حديث مباشر أو موجه .

هذه المواقف الثلاثة إزاء قضايا جمالية التعبير تندرج تحتها أو تنسحب مواقف كل الشعراء الآخرين والنقاد ، ولن يفيدنا تتبعها في شيء ، فلنرجع إلى الموضوع .

والموضوع هو علاقة هذه المواقف بالشعرية ، أو بكلمة أدق أيها ينتسب إلى الشعرية وأيها لا ينتسب إليها ؟ وجوابنا واضح من خلال فكرنا النقدي الذي عبرنا عنه والواقع الشعري الذي بيناه . وكلاهما يشير إلى أن الشعرية مفهوم متعدد الدلالات لا يمكن حصره في هذا الجانب أو ذاك ، وإذا كنا قد قبلنا مبدأي التحاور والتكثف على مستوى التجارب النصية فيجب أن نقبل هذه التعددية على مستوى الشعرية ، وبكلمات أخرى قد تكون الشعرية في الوضوح والإبلاغ كما تكون في الصعوبة والغموض والتعبير

الخاص، وذلك لا يتوقف على تحديد الشعرية أهى هذا أم ذاك بقدر ما يتوقف على مفهوماتها - وجميعها قائمة - لدى هذا الشاعر أو ذاك .

تبقى مسألة المفردات البديئة التي يستعملها بعض الشعراء في نصوصهم ويكثر منها آخرون ^(٥٧) ، أ، تنتسب إلى الشعرية أم تنتسب إلى اللاشعرية ؟ في رأيي أن الذي يحل المسألة ويجيب عنها من وجهة نظرنا ثلاث خصائص رأيناها للشعرية أولاها الخاصة النسقية وأخرها الخاصة العلائقية وثالثتها الخاصة الوظيفية ، فإذا جاءت هذه المفردات ضمن أنساقها وعبرت عن علاقات متواشجة نصية في بنائها ، وقدمت غاية وظيفية في الرؤية والهيكلية فإنها تنتسب إلى مجال الشعرية وإلا فلا ، والمهم في جميع الحالات أنها لا ترد لذاتها ولا تقوم خارج نسقها ، ولا تنهم في شرفها من موقف مسبق يسماها أو يسم نظرنا إليها .

التجريب

التجريب سمة من سمات الحداثة الشعرية ، وواحد من تجلياتها، وجزء لا يتجزأ منها ، قد نزع أنه صاحب تاريخ الشعر منذ القديم حين طور هذا الشعر أصحابه وأغنوه بالرؤى والعناصر والبنيات ، ولكن الأصح أن نقول أنه ما ظهر على الساحة الشعرية وانتشر وخضع لمتغيرات العصر وسرعته اللاهثة بمثل ما انتشر في العقود الثلاثة الأخيرة .

نطلق لفظ التجريب هنا أو التجارب لنعني بها ثلاثة أنماط من

المتون الشعرية هي قصيدة النثر وقصيدة الشعر المنشور وقصيدة الكتابة الأدبية / الشعرية ، وبعض هذه المتون يذيع وبعضها يذوي وثالث منها ما يزال يتخلق ويتشكل ، ومن دون الدخول في متاهات المعارك الناشئة بين أصحاب نص الحداثة وأصحاب نص قصيدة العمود والحديث عن مشروعية كل منها من جانب وبين أصحاب النصين الحداثيين الحر وقصيدة النثر واتهام أحدهما للآخر بأنه تقليدي جديد أو متغرب ثبتّ من جانب آخر فإن قصيدة النثر تعد - إلى هذه الدرجة أو تلك . النمط الأرقى من التجارب والذي أريد له أن يضارع قصيدة الشعر الحر ، وتعود بواكيره إلى جبران وميسر والناصر والأسدي . كما تعود تجلياته الأنضج والأكمل إلى شعراء مجلة شعر ومن نهج نهجهم كالمأغوط وأدونيس وأبو عفش ورياض الصالح حسين ، وتبرز قوية في الفترة وتكتسب حساسية جديدة نظراً للظروف التي مرت أو تمر بها المنطقة .

ما علاقة هذه التجارب بمسألة الشعرية - موضوع الدراسة - ؟، العلاقة وشيخة يمكن أن نتملاها من خلال مصطلحات النصوص ومفهوماتها التي تدور حول نظام الأصوات والايقاع المكاني والتكثيف والدائرة المغلقة والرؤية الكلية الشاملة والمعقدة وغموض الدلالة وبنية الحلم واللاشعور^(٥٨) ، وكلها - كما نرى - مكونات نصية تدخل في صميم بنية الشعرية ، ومن المؤسف أن فريقاً من المتأدبين وجدوا في دعاوى قصيدة النثر ونصوصها ما يسمح لهم بالدخول إلى حومة الشعر من دون أن يملكوا عدته ، فأوغلوا فيها حتى صار كل نص جديد يكتبونه ينتسب عندهم إلى ميدان الشعر وإن كان خارج بابه بأي معيار .

أن التجريبية سمة أية فاعلية تحاول أن تتجاوز ذاتها وغيرها

لتطرح امكانات لا حصر لها في تقنيات النص والنص المضاد ،
وبرغم أنها صفة من صفات عصور التحول غير أنها طالت في
عصرنا الراهن وامتدت وأجهضت كل تراكم نوعي يمكن أن
يتحول إلى حركة ، ولعل هذا الامتداد / الإجهاض ، أو استمرار
التجريب إلى ما لانهاية هو المانع الأول الذي يحول دون تكوين
مسار شعري متميز ومتلاحم .

البديل

أن أهم ما يميز الساحة الشعرية منذ ربع قرن هو ظاهرة
التعددية ، لقد غيب الوجه السلفي في الفكر وفي الأدب من قبل
وفي فترة نهاية الخمسينات وطوال الستينات ، الآن أضحي المجال
مفتوحاً وواسعاً لتبادل الاتهام ، الدعوة إلى الاعتصام بالذات
ومحاربتها أخرى ، وما كل الدراسات الغزيرة التي كتبت حول
الأميرين إلا مظاهر لذلك^(٥٩) ، والمهم في الموضوع - وقد طاشت
بوصلة الاتجاه - أن يفتش الجميع عن حل أو بديل ، وبداية التفتيش
الاستماع إلى كل الأصوات ، هكذا عادت القصيدة العمودية
وتقدمت في الوقت نفسه قصيدة النثر ، وجهين متعارضين من
وجوه الأصالة والمعاصرة ، التقليد والحدثة .

ثمة ملاحظتان على شعرية السبعينات والثمانينات ، أولاهما
التجاوز . وأخراهما التطلع ، فالتجاوز يعني امكانية التعايش بين
أشكال مختلفة ، كل منها ينتسب إلى نمط من الرؤية ومن البنية
الفنية ، كما نجد على المستوى الطبقي خليطاً متناظراً يضم الشرائح
المتقابلة والمتداخلة والمهجينة ، كذلك نجد على المستوى الشعري

خليطاً من اتجاهات قد يقبل بعضها الآخر أو يرفضه إلا أنه مضطر أن يجاوره ويتعايش معه . أما التطلع فأقصد به أن جميع أشكال التعبير تجد نفسها في مأزق أو في حالة قلق ، سواء أكانت تلك التي تنشئ المحافظة أو تلك التي تقطع صلتها بالماضي وتتجه نحو المستقبل ، الكل يبغى ولادة جديدة وافقاً ، ولكن كيف ؟ هذه هي الاشكالية الأساسية التي يكابدها كل شكل ، ويجد نفسه مأزوماً بها .

لقد حاولت قصيدة الحداثة بشقها النثري خاصة وتحاول أن تبحث عن بديل ، وتزعم أنها في ذاتها هي البديل ليس لقصيدة الشعر الحر بل لكل التراث الشعري ، وترى أن الفنا لهذا التراث وتعودنا سماعه وتدريسنا إياه وعكوفنا عليه هي عوائق في عدم اساغتنا لنصوصها ، ولا بد أن يوماً يأتي عاجلاً أو آجلاً سيحل فيه نص الكتابة الشعرية بكل طاقاته وامكاناته مكان النص الشعري القديم بكل ملامحه وخصائصه التي لاءمت عصره ولم تعد تلائم عصرنا .

هناك تساؤلات حمة تحتاج إلى أجوبة في مسار حركة الشعرية العربية المعاصرة في سورية منها :

- هل أدى الهرب عند بعض الشعراء من الواقع الحقيقي إلى الواقع التخيلي إلى خلق واقع بديل ، أو أنه أدى إلى تعميق الهوة بين الشاعر والمتلقي وبالتالي بين الشاعر والحياة حين ابتعد هؤلاء عن المشكلات المصيرية التي تواجه الإنسان في هذه المنطقة ؟ وأشير بذلك خاصة إلى شعراء الرفض الكلي .

- هل يعني الواقع التخيل عودة الرومانسية بثوب جديد ومسار جديد لاسيما عند أولئك الذين انغمسوا في موضوعاتهم الشعرية وألصقوها بذواتهم واتسم نتاجهم بسوداوية كثيفة تعذر عليهم الخروج منها ؟ وأشير بذلك إلى بعض الشعراء الرومانسيين من أصحاب الاتجاه الثاني .

- ثم أخيراً هل استطاع هؤلاء الشعراء من كلا الاتجاهين أن يحققوا شعرياً ما دعوا إليه من دعوات مختلفة في مساراتهم النقدية ، ولا سيما فيما يتصل باللغة ؟

إذا كانت نظرية هدم القديم مشروعة فإن الإنسان إنما يهدم ليبني ، أما أولئك الذين اتخذوا من الهدم مبدأ لهم وغاية فإن دعوتهم إلى التغيير تصبح ذاتها بحاجة إلى تغيير وهدم مستمرين ، لسبب بسيط أنها لم تقم على فكرة محددة ، وكل شيء في الحياة ينهد إلى أن يتحول إلى فكرة - وما دعاه بعضهم بتشكيل التشكيل أو نموذج اللانموذج فسينتهي بالابداع إلى أن يكون قفزاً لا تطوراً ، ولن يؤدي القفز المتواصل إلا إلى سقوط الإنسان في النهاية .

ألقى التطور | فضاء المستقبل

تنسج ملاءة الشعرية العربية المعاصرة في سورية أربعة أجيال فنية ، بعضها انتهى دوره ، وبعضها الآخر ما زال يعطي ويطور عطاءه ، وبعضها الثالث أخذ يتشكل ويشكل له رؤيته وأفقه . هذه الأجيال هي الجيل الرائد والمؤسس والمكون والجيل الجديد ، ولا تعني هذه المفردات المستعملة إلا مفهومات نسبية تدل على مبلغ تطور الظاهرة أكثر مما تعني تقويماً أو حصراً للشعراء وتصنيفاً لهم وبياناً ، يمثل الجيل الرائد ثلاثة هم نزار قباني وأدونيس وعبد الباسط الصوفي (هذا الشاعر الألق الذي مات مبكراً ولما يبرز دوره المأمول له) ، ويمثل الجيل المؤسس شعراء تلامحوا وكانت لهم شعرية متميزة ومنهم علي الجندى ومحمد عمران وفايز خضور ، ويمثل الجيل المكون شعراء لهم خصوصيتهم وأفقهم وشاعريتهم منهم مصطفى خضر وعبد الكريم الناعم وممدوح اسكاف ونزيه

أبو عفش ، ويمثل الجيل الجديد علاء الدين عبد المولى وعبد النبي
تلاوي ورياض الصالح حسين الخ .

ويمكن لهذه الأجيال - كما قلنا - أن تدرس دراستين
أحدهما أفقية متزامنة تبين ملامح الشعرية لدى كل جيل كما فعلنا
مع نزار وأدونيس ، وكما يمكن أن يفعل للتمييز بين شعرية خضر
والناعم واسكاف ، أو بين شعرية عبد المولى وتلاوي . وأخراهما
رأسية عمودية متعاقبة لاراءة التطور الذي طرأ على مفهوم الشعرية
بين مختلف الأجيال وخلال نصف القرن الحالي ، كأن ندرس مثلاً
قصيدة الايقاع أو التفعيلة وتطورهما عند كل من الصوفي والجندي
والناعم وعبد المولى ، أو قصيدة النثر بين أدونيس وعفش والحسين .
وهكذا ، ولكننا لم نبحث أئمة هاتين الدراستين لأنهما تحتاجان إلى
بحث متخصص مستقل وقته أطول والجهد فيه أعمق . والامام
بمساربه أدق وأشمل ^(٦٠) .

هذا عن تطور الشعرية فماذا عن مستقبلها أو أفقها المنظور في
الشعر السوري ؟ أن الاجابة عن هذا التساؤل واستشراف آفاق
الشعرية وحركتها في الغد الآتي عند نهايات القرن الحالي ومشارف
القرن الواحد والعشرين تعتمد في تنبؤاتها على وقفتين وقفة عند
حركة الشعر ووقفة عند مستقبل الشعرية أو نصها الأدبي القادم .
الوقفة الأولى تتضمن ثلاث قراءات : قراءة الجغرافية في المكان ،
وقراءة التاريخ في الزمان ، وقراءة الواقع في دوامة العصر . تؤكد
القراءة الأولى أن الشعر لم تعد له عالمياً تلك المنزلة التي كانت له من
قبل ، أنه لأسباب كثيرة في مقدمتها هيمنة العلوم التكنولوجية
سيتوارى نحو الظل لتحل محله وسائل أخرى في الترفيه والانعاش

مثل الشاشات المرئية التي تدخل كل بيت وتجعل من العالم الكبير قرية صغيرة ، وتشير القراءة الثانية إلى أن العرب - وقد عدوا الشعر ديوانهم الأول والأخير - ظلوا وما زالوا يؤمنون بسحر الكلمة ، يشدون إليها حياتهم ، وهم وأن التفتوا إلى سائر الأجناس الأدبية يبقى للقول الشعري عندهم طعمه الخاص ، مذاقه وألقه . وتوحي القراءة الثالثة ومن جميع أطرافها إلى أن الناس لا ينصرفون عن الشعر وإنما عن اللاشعر ، وأن هذا الشعر أصابه تطور ملحوظ منذ بدايته الحديثة ، وعكس في تطوره ولبي حاجات إنساننا العربي كلها في قضايا ورغائبه وهمومه وحياته اليومية ، وسيظل بالتالي يلي هذه الحاجات إلى أن يرث الله الأرض وما عليها من فنون .

أما الوقفة الثانية للتساؤل عن قصيدة المستقبل أو شعرية النص المستقبلي فالآراء في ذلك مختلفة والاستنتاجات كثيرة متعارضة ، ومن الطبيعي أن تكون كذلك لأنها وجهات نظر ، فبعضهم يرى في قصيدة النثر نص المستقبل ، وبعضهم يجده في الرواية الشعرية أو الملحمة الحديثة ، وآخرون يرون إليه في نمط متوازن مكثف سريع ، أو بطيء ممتد كان قد أجهض في قصيدة الشعر الحر التي يمكن تطويرها والتوسع في آفاقها وآفاقها ، وبعضهم وبعضهم .. ، وكل ذلك عندي احتمالات تنطلق مما هو موجود لتصور رغائبا ما ليس بموجود ، ولذلك أرى أن قصيدة المستقبل / الشعرية ستحمل صفات المستقبل وتعبر عن أحداثه وطموحاته وأذواقه وجمالياته وستتوجه إلى قارئ آخر له همومه ومعارفه ومعاييره في الخلق والإبداع ، والتي ليس من الضروري ولا من المحتم أن تكون صورة طبق الأصل لما هي عليه الآن ، ولكنها في كل الأحوال لن تكون

إلا تطويراً لقصيدة العصر الحاضر ، والتي كانت بدورها هي الأخرى تطويراً لقصيدة العصر الماضي وإضافة إليه ، إضافة غنية وثرية ، وإذا كان الزمان آتات متداخلة متعاقبة فلن يكون النص الشعري القادم الذي يصاحب عصره - بمكوناته وتقنياته وشبكة علاقاته - إلا صورة لهذا العصر وتعبيراً عن الآتات المتعاقبة المتعاقبة في وقت واحد .

خاتمة ونتائج :

نكشف أهم النتائج التي أوصلنا إليها البحث في النقاط التالية :

- الشعرية مصطلح قديم شغل الدراسات الأدبية منذ أرسطو ، ولكنه برز في حقول النقد الحديث ودار منذ الشكلانيين الروس ، وأولته الألسنية والسميائية والبنوية اهتماماً فائقاً عبر اهتمامها بالنص واللغة وجماليات التلقي .
- تعددت مفهومات الشعرية بتعدد الأعصر والاتجاهات ومواقف النقاد والشعراء ومواقفهم ، وإذا كان لكل عصر شعرية وكذلك لكل تيار أو مبدع فإنه يمكن أن نتفق حول دلالة عامة تعني جملة المكونات التي تجعل من النص الأدبي نصاً شعرياً ، وتمنحه خصوصيته كخطاب متميز .
- الجهاز العربي بأدواته المختلفة هو الإطار العام الذي يحكم إشكالية المصطلح وقضية المفهوم معاً ، ولا يمكن لأي دارس أن يتناولهما بالشرح والايضاح بمعزل عن هذا الجهاز وإلا فقد مصداقيته ومصدقية وسائله في الرؤية والبحث .
- طورت شعريتنا العربية القديمة والحديثة ذاتها تحت تأثير عاملين متشابهين أولهما عامل النمو أو التطور الداخلي والطبيعي ، وعامل التلاقح أو التأثير الخارجي الفاعل ، ولن يستطيع باحث الفصل بين العاملين دون أن يخلف عقابيل سلبية على مجمل أحكامه ومعايره .
- شعرية الشعر السوري المعاصر جزء من شعرية الشعر العربي الحديث ، وقد

تختلف عنها في الدرجة أو النوع بيد أنها تلاقيها على شتى الصعد المعرفية والثقافية والأدبية وإشكاليات التقنية وقضاياها لأن اللغة واحدة وكذلك الفكر وطبيعة الظروف والأحوال التي خضعت لها كلتاهما .

- مكونات الشعرية التي تجلت في الشعر السوري عديدة ترجع في معظمها إلى ثلاثة عوامل حركة الواقع والموقف من التراث والنص النقدي والشعري الوالد ، ويمكن للدارس أن يتلمى هذه العوامل ومن ثم يبرزها بالوقوف عند عناصر الرؤية واللغة والبنية والعلاقات وأشكال التعبير وعملية التلقي .

- تتناول قضايا الشعرية في سورية مسائل خلافية كانت ومستظل موضع تعارض وتباين ، وتأتي في مقدمتها مشكلات التراث والايقاع وجماليات الأداء والتجريب ومحاولة البحث عن بديل ، وجميعها ظواهر تحدد طبيعة الشعرية المتعاصرة على مستويي الابداع والنقد ، مثلما تحدد هويتها العامة وهويتها الخاصة في تجارب أصحابها وإنتاجهم .

- تتبع شعرية المستقبل من قراءة الواقع على مختلف تجلياته . وقراءة المستقبل على مختلف توقعاته ، وفي كلا الأمرين يبرز متن الغد الآتي يحمل تطويراً لشعرية اليوم وشعرية أخرى تلبي حاجات عصرها وطبيعة مكوناتها المستحدثة .

- وأخيراً فإن ظاهرة الشعرية الآن مدعوة كما لم تكن في أي وقت مضى إلى أن تأخذ مكانها إلى الساحة النقدية والأدبية بصفته رائزاً أو مسيراً قادراً على فحص أنواع الخطاب للتمييز بين ما هو شعري وبين ما هو ليس بشعري . وما ذاك بالقليل.

حواشي الدراسة :

- ١ - أول حديث عن الشعرية في النقد العربي الحديث كان أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات في الندوات التي عقدت في تونس والمغرب والأردن وشارك فيها أدونيس وكمال أبو ديب وجمعت مداخلاتهما بعد ذلك في كتب . أنظر للأول «ما الشعرية؟» في «سياسة الشعر» ط١ بيروت ١٩٨٥ ، وأنظر للثاني «في الشعرية» ط١ بيروت ١٩٨٤ ، ثم توالت الكتب ، أما في المغرب فإن فترة الستينات تعد الفترة الذهبية للظاهرة فقد أصدر ياكوبسون كتابه «قصايا الشعرية» عام ١٩٦٣ وجان كوهن كتابه «بنية اللغة الشعرية» عام ١٩٦٦ ، وتودروف كتابه «الشعرية» عام ١٩٦٨ . أنظر حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية . بيروت ١٩٩٤ .
- ٢ - لم يرد مصطلح الشعرية قط في معجمي مجدي وهبة . معجم مصطلحات الأدب ط١ بيروت ١٩٧٤ وإبراهيم فتحي . معجم المصطلحات الأدبية ط١ تونس ١٩٨٦ .
- ٣ - انظر في تحديد هذه المصطلحات وتشابكاتها . عبد السلام المسدي . الأسلوبية والأسلوب ط٢ تونس ١٩٨٢ . وعلوش . معجم مصطلحات الأدبية و SHIPLEY, J, T, Dic of World La "NEW JERSEY - 1986 CUDDONM, J, A, A Dic of, Lit TERMS Lon. 1917 .
- ٤ - يقترح المسدي ترجمة المصطلح بالانشائية بدلاً من الشعرية . ص ١٧١ . المرجع نفسه .
- ٥ - ورد مصطلح الشاعرية في سعيد علوش . معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص | ١٢٧ ط١ بيروت ١٩٨٥ . وأنظر عبد الله الغدامي . الخطيئة والتكفير ، جدو ١٩٨٥ .
- ٦ - استعملت سائر المصادر والمراجع التي وردت في هذه الحواشي مصطلح الشعرية .
- ٧ - أنظر في ذلك . المسدي . مرجع سبق ذكره ص | ١٧١ ، وقاسم المومني .

الشعرية في الشعر . فصول م ٧ ع ٣-٤ ، القاهرة ١٩٨٧ . وحسن ناظم . مرجع سابق .

٨ - انظر . علوش . مرجع سبق ذكره ص ١٢٧ ورومان ياكوبسون . «قضايا الشعرية» . ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز طوبقال . الدار البيضاء ط ١٩٨٨ وتزي فطمان تودوروف . «الشعرية» ترجمة مشكري المبخوت ورجاء سلامة . طوبقال . الدار البيضاء ط ١٩٨٧ ، والمسدي . مرجع سبق ذكره .

٩ - انظر . ياكوبسون وتودوروف . مرجعان سبق ذكرهما . ومن المعروف أن باختين ألف كتاباً عنوانه «شعرية دوستوفسكي» انظر ترجمة للكتاب . طوبقال . الدار البيضاء ١٩٨٦ . وأنظر حسن ناظم . مفاهيم الشعرية ، مرجع سبق ذكره .

١٠ - هذا الحد من تعريفنا وهو خلاصة قراءاتنا وفهمنا لنصوص الشعرية .

١١ - ورد مثل هذا التداخل في أدونيس . الشعرية العربية بيروت ١٩٨٥ ، وتأثر به كل من محمد عزام . بيانات الحدائث - سيرة ذاتية . مخطوطة قدمت إلى اتحاد الكتاب العرب للنشر عام ١٩٩٤ وإسماعيل الدندي . الحدائث العربية . مفهوماتها وإشكالاتها . مخطوطة قدمت إلى اتحاد الكتاب العرب للنشر عام ١٩٩٤ .

١٢ - هذا الحد من تعريف تودوروف . أنظر «في الشعرية» مرجع سبق ذكره . وعلوش . مرجع سبق ذكره .

١٣ - جان كوهن . بنية اللغة الشعرية . ترجمة محمد الولي ومحمد العمري . طوبقال . الدار البيضاء ط ١٩٨٦ .

١٤ - كمال أبو ديب . في الشعرية . بيروت ١٩٨٣ .

١٥ - يشير أبو ديب في كتابه آف الذكر إلى أنه لم يطلع على كتاب جان كوهن إلا بعد الانتهاء من تأليف كتابه . وقد رد عليه في بعض أطروحاته .

١٦ - ينسب هذا القول إلى ابن الأعرابي . وهو من أشد المعصين ضد أبي تمام . أنظر الصولي أخيار أبي تمام ص (٢٤٤) ، القاهرة د . ت . وأنظر محمود الريدادي . الحركة الشعرية حول أبي تمام ص (٢٢) . دمشق د . ت .

- ١٧ - أنظر . أدونيس . الشعرية العربية . مرجع سبق ذكره . وشربل داغر .
الشعرية العربية الحديثة . طوبقال . الدار البيضاء . ط ١٩٨٨ .
- ١٨ - يبدو أن هذا التحديد الذي سنه العروضيون وذاع في النقد العربي قد مر
بمرحلتين أو ثلاث مراحل الأولى جاء فيها القسم الأول «الكلام الموزون
المقفى» ، والثانية «الذي يدل على معنى» ، والثالثة أضافها دارسو الإعجاز
«الذي قصد إلى وزنه وتقفيته قصداً أولاً» كي يبعدوا ما جاء من القرآن على
وزن الشعر باعتبار أن مثل هذه الأوزان لم يقصد إليها .
- ١٩ - أنظر في هذه الشروط وفي تتبع مفهوم الشعرية عند أصحابها ومراجعها .
قاسم المومني . مرجع سبق ذكره . وحسن ناظم . مفاهيم شعرية .
- ٢٠ - نزار قباني . ما هو الشعر . ص (٤٠ - ٤٦) ط ١ منشورات نزار . بيروت
١٩٨١ .
- ٢١ - عبر أدونيس عن هذه الآراء والمواقف في غير كتاب واحد . أنظر له : زمن
الشعر ط ١ بيروت ١٩٧٢ ومقدمة للشعر العربي ط ١ بيروت ١٩٧٥
وصدمة الحداثة ط ١ بيروت ١٩٧٨ وفاتحة لنهايات القرن . ط ١ بيروت
١٩٨٠ وسياسة الشعر ط ١ بيروت ١٩٨٥ .
- ٢٢ - أدونيس . زمن الشعر ص ١٣٩ ، وأنظر له في الكتاب ذاته فصل الشعر
والثورة ص (١٤٧) وكيف يفعل الشعر الثوري ص (١٨٧) .
- ٢٣ - أنظر في ظاهرة التجاوز . جلال فاروق الشريف الشعر العربي الحديث .
دمشق ١٩٧٦ وفي ظاهرة الرفض . خالدة سعيد . البحث عن الجذور .
بيروت ١٩٦١ وحركية الإبداع بيروت ١٩٧٩ .
- ٢٤ - أدونيس . زمن الشعر . مرجع سبق ذكره ، وأنظر فصل بين الرؤيا والنبوة
في . أسيمة درويش ، مسار التحولات . قراءة في شعر أدونيس ص ١٧٦ .
دار الآداب . بيروت ١٩٩٢ .
- ٢٥ - فصول كتاب ياكوبسون «قضايا الشعرية» هي اللسانيات والشعرية ، شعر
النحو ونحو الشعر ١+٢ ، التوازي . أنظر الكتاب . مرجع سبق ذكره .
- ٢٦ - ترجم كتاب دوسوسور «محاضرات في الألسنية العامة» ثلاث ترجمات إلى

العربية عراقية وتونسية وسورية ، وفيها جميعاً هذا التفريق الذي دار بعد ذلك في كل كتب الأسنية وعلم اللغويات ، وانتشر انتشار النار في الهشيم . انظر الترجمة العربية يوسف غازي صدرت في بيروت عام ١٩٨١ .
٢٧ - أنظر في ذلك . يعني العيد . في القول الشعري ص (١٧ - ١٨) . طوبقال الدار البيضاء ١٩٨٦ .

٢٨ - نزار قباني . ما هو الشعر ص (٤٠ - ٤٥) . مرجع سبق ذكره .

٢٩ - أدونيس . زمن الشعر ص (١٣٨) . مرجع سبق ذكره .

٣٠ - أنظر في هذه العناصر . كمال أبو ديب . في الشعرية . مرجع سبق ذكره ، و

BROOKS.C. "UNDERSTANDING POETRY . N . YORK . SIXED :
1980 ,

NEWTON , K.M. , TWEN , CEW. LIT . THEORY . LON . 1988 ,

KRISTEVA , T , "REV , IN POETIC LANG , N . YORK 1984 ,

JAK OBSON , R , LANG . IN LITER , . "LOW . 1987 .

CULLER , J . "STRUC . POETICS . LON . 1975 .

وانظر في التضاد عند أدونيس خاصة . مسار التحولات ص (٦٥ - ٩٧) . مرجع سبق ذكره .

٣١ - انظر نعيم الياي . فصل تطور مصطلحات النقد التطبيقي في الشعر الحديث . أوهاج الحداد . دمشق ١٩٩٣ .

٣٢ - في طبيعة موسيقى قصيدة النثر ونظامها الصوتي أنظر : يوسف جابر . قضايا الإبداع في قصيدة النثر . دمشق ١٩٩١ .

٣٣ - انظر . رولان بارت . الكتابة في درجة الصفر . ترجمة نعيم الحمصي دمشق . ١٩٧٠ .

٣٤ - انظر . جان كوهن : بنية اللغة الشعرية . مرجع سبق ذكره .

٣٥ - أنظر ، نعيم الياي . واسطة الشعر . الفصل الأول من مقدمة للدراسة الصورة الفنية ، دمشق ١٩٨٣ وللكتاب نفسه . الانزياح والدلالة . دراسة

- تتشر لاحقاً في الأسبوع الأدبي . ومعنى العيد . في القول الشعري . فقرة الانزياح ص (٢٠) . مرجع سبق ذكره .
- ٣٦ - انظر الفصل الأخير من كتابنا «أوهاج الحدائث .. الصورة في القصيدة المعاصرة» . مرجع سبق ذكره .
- ٣٧ - انظر في نظام العلاقات وأهمية دراستها ووظائفها . كمال أبو ديب ص (١٣) - ١٤ ، ٢١ - ٢٦ ، ٦٤ - ٦٦) . مرجع سبق ذكره .
- ٣٨ - المرجع نفسه ص ٩١ .
- ٣٩ - انظر أدونيس . سياسة الشعر ص (٤٩ - ٦٢) مرجع سبق ذكره
- ٤٠ - كمال أبو ديب . ص ٨٣ . المرجع السابق .
- ٤١ - انظر قاسم المومني ، الشعرية في الشعر . مرجع سبق ذكره . وحسن ناظم . مرجعان سابقان .
- ٤٢ - انظر . تودوروف «في الشعرية» ص ٢٣ . مرجع سبق ذكره .
- ٤٣ - انظر في اختلاف المواقف إزاء التراث عامة والشعري خاصة نعيم اليافي . الشعر العربي الحديث والتراث بين الهرب والاستدعاء . ص (٤٧ - ٩٤) .
- أوهاج الحدائث . مرجع سبق ذكره . وأنظر أيضاً مصطفى خضر . الهوية والتراث . حصص ١٩٩٩ .
- ٤٤ - صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦٢ والرابعة عام ١٩٧٤ بيروت .
- ٤٥ - صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٦٤ . القاهرة .
- ٤٦ - صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٤ . بيروت .
- ٤٧ - صدرت الطبعة الأولى عام ١٩٧٨ . دمشق .
- ٤٨ - يذكر هذا الرأي برأي الجاحظ الذي عرضه في البيان والتبيين ومؤداه أن المعاني موجودة على قارعة الطريق وأن العبرة بالصياغة وطريقة الأداء .
- ٤٩ - كثيرة هي الدراسات التي تناولت مشكلة الإيقاع في الشعر العربي عامة والحديث خاصة نذكر منها تلك التي تخص موضوعنا وهي :
- ١ - معنى العيد : فصل الإيقاع . في القول الشعري ص (١٧) مرجع سبق ذكره .
- ٢ - عبد الكريم الناعم . فصل الإيقاع . في إقائيم الشعر ص (٢٣) . حصص ١٩٩٢ .
- ٣ - محمد العياشي . إيقاع الشعر العربي . تونس ١٩٧٦ .

- ٤ - عبد الله الغدامي . الصوت القديم الجديد مصر ١٩٨٧ .
- ٥ - علوي هاشمي . السكون المتحرك البحرين ١٩٩٢ .
- ٦ - تامر سلوم . أسرار الايقاع في الشعر العربي . اللاذقية ١٩٩٤ .
- ٥٠ - أنظر . نعيم اليافي . موسيقى القرآن . يصدر لاحقاً . نشرت دراساته في مجلة التراث العربي . دمشق الأعداد ١٥ - ٢٦ .
- ٥١ - كمال أبو ديب . في الشعرية^(٨٩) . مرجع سبق ذكره .
- ٥٢ - في مواقف نزار أنظر له : الشعر قنديل أخضر بيروت ١٩٦٣ . وعن الشعر والجنس والثورة . بيروت ١٩٧٢ . قصتي مع الشعر . بيروت ١٩٧٣ . ما هو الشعر . مرجع سبق ذكره .
- ٥٣ - أنظر في هاتين السمتين . تامر سلوم . نظرية الوضوح والغموض . الأصول . ص (٢٥٣) . دمشق ١٩٩٣ .
- ٥٤ - في مواقف أدونيس أنظر له : مقدمة للشعر العربي ، وزمن الشعر ، وفاتحة لنهايات القرن وسياسة الشعر والشعرية العربية . مراجع سبق ذكرها .
- وانظر حول الموقفين الشعريين لنزار وأدونيس . نعيم اليافي . حركة الشعر في سورية ولبنان ضمن كتاب حركة الشعر العربي . مؤسسة البابطين . الكويت ١٩٩٥ .
- ٥٥ - صدر كتاب لفضاء الوجه الآخر عام ١٩٨٨ دمشق .
- ٥٦ - المرجع نفسه . هذا الشعر كيف ؟ ص (٤١ - ٤٨) . وأنظر في تردد موقفني خضور وعمران . نعيم اليافي القصيدة الحديثة وتطور الموقف النقدي في أوهاج الحداثة ص ٤٧ - مرجع سبق ذكره .
- ٥٧ - المفردات البديئة لا تبدو في الشعرية السورية ظاهرة مثلما تبدت في شعرية مظفر النواب مثلاً . انظر . باقر ياسين . مظفر النواب . دمشق ١٩٨٨ .
- ٥٨ - أنظر في هذه المفهومات . نعيم اليافي . تطور مصطلحات النقد في أوهاج الحداثة . مرجع سبق ذكره .
- ٥٩ - أنظر معظم ما صدر من كتب التراث في : بولس خوري . التراث والحداثة . بيروت ١٩٨٣ .
- ٦٠ - عرضنا شيئاً من ذلك في دراستنا . حركة الشعر في سورية ولبنان . مرجع سبق ذكره .

ملف الحادثة والشعر

تعودت في نقد الأعداد الماضية أن أقدم بين يدي مناقشتي ملخصاً موجزاً لكل بحث ، يبين خطوطه العامة ، ومفاصله الرئيسة ، حتى تتشكل في ذهن القارئ صورة متلاحمة متكاملة - أو أقرب ما تكون إلى التلامع والتكامل - لما قيل ، ولما يمكن أن يقال ، وأجدني في هذا العدد ، ومع ملف «الحادثة والشعر» أخلف ما تعودت ، والأسباب كثيرة .

فهذا الملف طويل ومتنوع وغني وإشكالي ، فيه من تعدد وجهات النظر واختلاف الآراء وتباينها ما فيه ، وفيه خروج على الملف أو عدم دخول فيه - والأمر سيان - وفيه - فوق هذا أو ذاك ، أو علاوة عليه قصور في تحقيق بعض ما صبا إليه أو طمع .

ولعل كل ذلك - فيما أظن - مسوغات أو شبه مسوغات تدفعني إلى أن أتجاوز الملخصات وأخطاها ، لأعيش مباشرة في صلب الدائرة وأتونها ، مع القضايا والطروحات ، أتملاها وأقف عندها ، وأحاورها .

يبدأ الملف بكلمة افتتاحية للسيد رئيس الاتحاد يستهل بها الندوة التي عقدت في حمص لمناقشة موضوعات الحادثة والشعر ، وككل كلمة افتتاحية تثار فيها الأسئلة أكثر من الأجوبة ، وترفع

علامات الاستفهام أكثر من علامات التعجب ، وتحرض على الحديث ومطارحته وتناوله من مختلف الزوايا ، وتقليب وجهات النظر إليه والحوار فيه أكثر من مصادرتة وتقييده أو توجيهه هذه الوجهة أو تلك ، وتتسم في كل ما تثيره وتطرحه وتعرضه بالرفق والوداعة والأمل والرجاء .

هكذا جاءت كلمة الدكتور علي عقلة عرسان تحمل من الدعوة إلى مناقشة موضوع الحداثة والشعر ، ومنحه ما يستحق من الاهتمام والجد و «العقلانية» ، وفتح كوى النور عليه ، وتبسيط شتى الأضواء وسيره على متباين المستويات أكثر مما تحمل أو تعنى بتحديدته وتحليله ودرسه والتفصيل فيه ، فهو يتساءل مثلاً عن معنى الحداثة أ تكون في الزمان أم في اللازمان ، أهي نسبية أم مطلقة ، أهي ابنة التكنولوجيا والقرن العشرين أم ابنة كل عصر وأوان ، أنجدها هنا وهناك على امتداد التاريخ الأدبي ، وهل ترتبط - كما قيل - بالغربة والضياع والعدمية واليأس والفوضى ، أم ترتبط إلى جانب ذلك كله ، أو قبل ذلك كله بالالتزام والهدفية والغاية والمسؤولية ، ثم هل «حداثتنا» العربية وعلى مستوى الشعر - على الأقل - رفض لكل معيار ، وتمرد على مقومات البيان ، أم هي محاولة دؤوب لترسيخ خصائص لها وميزات ، وهل جاءت نتيجة حمل ومخاض طبيعيين في المكان والزمان العرييين ، ومتغيرات البيئة والحضارة ، أم عدوى التقليد والاتباع الذي دبّت ريجته في ساحة الأدب مع مطلع القرن ، أهي بكلمات موجزة بلا معايير ، أم ظاهرة متمردة هلامية وصيرورة تبحث لها عن معايير وملامح تجهد في أن تحددها وترسمها ؟؟ .

لقد درج الدارسون على اعتبار نهاية الأربعينات البداية الحقيقية للحدثة الشعرية العربية متجاوزين أوائل القرن ، وما فتشوا حتى اليوم يختلفون في تقويمها وتوصيفها وجلاء سماتها وخصائصها ، فمن قائل أنها الخروج على أهazيج الخليل وأوزانه وقوافيه ، ومن زاعم أنها الخروج على مفهوم الشعر وبنية القصيدة العمودية ، ومن ذهب إلى أنها مجموعة مضامين وأفكار ودلالات وانفعالات ضاق بها صدر القصيدة التقليدية ، ومن مدع أنها لا هذا ولا ذاك إنما هي أمور فرضتها معطيات غير الوزن والشكل ، وحتمتها محاولات التمرد على التراث والمألوف والمعروف وفرضتها متغيرات في العلاقات والبنى وشبكة المفاهيم والتصورات .

وعلى الرغم من ذلك كله - أي على الرغم من التساؤلات والمتغيرات والاختلافات - فإن الكاتب - كأديب عربي ومسؤول له موقفه وموقعه - أو بسبب ذلك كله يجد أن عليه أن يقول كلمته إزاء قضية هامة وشائكة من قضايا العصر ، أعني قضية الحدثة والشعر ، وأن يدلي برأيه ، ويطرح أو يحدد وجهة نظره ، وهذا ما فعله ، فهو يعتقد أول ما يعتقد بأن التطور أو التغير سنة الحياة وأنه يصيب الكون والإنسان كما يصيب الظواهر والماهيات والعلاقات ، ويرتب على هذا الاعتقاد مفهومين أحدهما للحدثة وآخرهما للشعر ، فالحدثة عنده فعل حياتي ، وتطلع ابداعسي مشروع لكل إنسان ، إنها الريادة المتجددة تنبع من قلب الواقع وحر كته ولا تفرض عليه من خارج ، ولا تنبت في فراغ ، ومن ثم لا يمكن أن تكون بالنسبة إلينا - نحن العرب - مقترنة بالعبث والرفض المطلق والسأم والضياح . والشعر - هذا الذي كان ديوان

العرب - خَلِيق به أن يغير جلده ووسيلته ليصل إلى نفوس وقلوب أجيال لم تعد تلبس الكوفية والعباءة والشراويل ، ولم تعد تنسجم مع الحداثة والموال ، حريٌّ به أن يسجل الحداثة ، ويجدد في الإبداع وفي الحياة - رؤية وبناء - أن عليه أن يعيد صياغة العالم ومفهوم الوجود .

أما كون الكاتب مسؤولاً (وأعني بالمسؤولية هنا ثنائية المهمة الملقاة على عاتقه بوصفه أديباً عربياً تقدماً ذا وعي خاص وبوصفه رئيساً لمؤسسة ثقافية طليعية) فهذا يدعوه إلى أن يرى في الشعر كما في الأدب توجهاً إلى الناس كل الناس والتزاماً بقضاياهم وتطلعاتهم وأحلامهم فيما يحسون وفيما يعيشون ، ومن ثمة يحتم على الشاعر أو الأديب أن يوصل إلى هؤلاء الناس ما يريد أن يعبر عنه من قضايا دون لبس أو إنغلاق أو التواء أو إبهام ، ما دام هذا الشاعر أو الأديب يعرف دوره في المجتمع ، ويدرك بوعي رسالة الكلمة ومهمتها .

أجل للشعر كل الحق في التغير والتجدد والتواصل والتفاعل شريطة أن يبقى شعراً ، وتلك لعمرى هي المعضلة - الاشكالية التي يدور حولها الخلاف ويكثر ولا ينتهي إلى قرار ، كيف يكون الشعر شعراً ، وبأي مقياس ؟! ، وهو ما لم يندب الكاتب نفسه له في كلمته الافتتاحية وأن دار حوله ، ولمح إليه مجرد تلميحات وترك أمر مناقشته والحوار فيه وتقصيه إلى ما تلاه من مباحث ودراسات .

ولعله من سوء حظ هذه المباحث والدراسات أن تبدأ بقولة الكفر في حق الشعر وفي حق الحداثة الشعرية على السواء . وكان

الذي نطق بها ولم يكتف بنقلها الأستاذ حافظ الجمالي في بحثه «الحدائث والشعر وتجديد الحياة العربية» .

والأستاذ الجمالي ليس مجرد كاتب عادي أو مثقف بل هو مفكر عربي له حضوره ووزنه وألقه ، لقد قرأت له الكثير من كتب ، مؤلفات ومقالات ومترجمات ، وتأثرت بما تأثر بهذا الذي قرأت ، أعجبت بموقفه الواعي النظيف والمسؤول ، وشدتي طروحاته ومعالجاته لماضي أمتنا وواقعها المتخلف وآفاق مستقبلها ، ولكن كل ذلك شيء وما كتبه عن الحدائث الشعرية - تجديداً - شيء آخر ، ولذلك تستطيع في دراسته هذه أن تشطرها إلى شطرين متميز أحدهما يتناول تجديد الحياة العربية ومفهوم الحدائث العلمية ، وفيه يعرض فكره المبدع ، وثانيهما يتناول الحدائث الشعرية ، وفيه يهبط الهبوط الذي لا يرضي أصحاب الحدائث على اختلافهم ولا أصحاب الشعر والنقد على تباينهم ، وفي ظني أن سبب هذا التباين بين الشطرين أو القسمين في الدراسة والموقف إنما يعود إلى أن الشطر الأول هو أحد مجالات اهتمام الكاتب ، وأن الشطر الثاني أبعد ما يكون عن هذا الاهتمام ، ومن ثم أتت بضاعته فيه مزجاة ، ولا قيمة لها ولا أهمية ، ودون ذلك تفصيل .

يقسم الدارس بحثه إلى ثلاثة أقسام ، الأول يتحدث فيه عن الحدائث الشعرية والثاني عن الحدائث بمعناها العام ، والثالث عن تجديد الحياة العربية ، وسأتناول هذه الأقسام بصورة معكوسة .

في القسم الثالث «تجديد الحياة العربية» - وهو كما قلت - مجال إبداع الكاتب ورؤيته التي عرضها في غير مكان - يذهب إلى

أن الحداثة المطلوبة لمجتمعات كالتي نحن منها هي نقلها من حالة التخلف إلى حالة التحضر ، ومهما تفلسف المتفلسفون فإن ذلك لا يكذب حقيقة قائمة وهي أن هذه المجتمعات إن لم تكن في أقصى درجات التخلف فإنها على كل حال شديدة التخلف ، والأكثر من هذا التخلف أننا نفرق فيه أعظم وأعظم ، ويتساءل ما الذي يوقف منحى تخلفنا ، وبالتالي ما الذي يجعل من مجتمعاتنا حديثة ؟ ويجب : ثلاثة أمور أو شروط - الوحدة التي هي دائماً منشودة ومبتغاة ، والحرية بكل معانيها الفردية والاجتماعية ، والاشتراكية في صور تطبيقها المثلى لا في الصور التي تزيد استعباد الإنسان للإنسان ، وتزيد من سلطة الدولة على حساب كرامة الإنسان .

ويقف مطولاً عند إحدى صور هذه الحداثة المطلوبة وهي صورة الاشتراكية ، لقد استوردنا من الغرب كل الوسائل المادية والتقنية ، ولم نستورد معها أو إلى جانبها الدستور والقوانين والحرية على اختلافها والإنسان كقيمة ، وكانت الاشتراكية من جملة البضائع ، أتينا بها نظيراً لتصنع مجتمعاً جديداً وتساهم في دفع عجلة التقدم نحو الأمام ، وإذا بها تتحول بين عشية وضحاها من سبيل إلى الرفاهية إلى وسيلة لممارسة القمع ضد المواطن والمواطنين ، أضحت سلطة بيد الدولة ، أو فخاً جديداً لاحكام الطوق على الإنسان واخضاعه - عن طريق البيروقراطية والاستغلال - إلى عبودية من نوع آخر ، وهكذا لا تتكون في مجتمعاتنا المتخلفة أمام جنة الاشتراكية وجحيم الرأسمالية وليس علينا إلا أن نختار - بل نكون أمام جحيمين لا نعرف أبداً أيهما أعنف ناراً .

الشق الثاني «الحداثة بشكل عام» يحاول فيه الكاتب حصر

الحداثة الحضارية في إطارها العلمي أو الزمني ، ويجعلها ابنة للتكنولوجية والقرن العشرين فحسب ، أي يجعلها نتيجة للعلوم وبخاصة الرياضيات والفيزياء ، ويقول في ذلك «إن دنيانا الحديثة تعيش الحداثة لأنها تعرف أدوات ووسائل أنضجها العلم ليسر علينا متاعب الحياة كالسيارة والطائرة والصواريخ والأدوات الكهربائية وكل ما يمكن أن يحتسب في هذه الزمرة هو الحداثة بعينها » ، ويؤدي به هذا المفهوم الضيق أو الصارم للحداثة بشكلها العام إلى نتيجتين أولاهما أنها مرتبطة بالعقل والدقة والوضوح ، وأخرهما أنها في ميدان العلم تعني شيئاً مختلفاً عما تعنيه في ميدان الأدب ، ويذهب مع النتيجة الأولى إلى أن الوضوح والدقة مفهومان غريبان بعض الشيء عن العقل العربي أو التقاليد العربية ، كما أنهما أمران ضروريان لكل تفكير ، وإذ ينعدمان يقضي على الفكر ويضل في متاهات الغموض ، ويذهب مع النتيجة الثانية إلى أن من المبالغة القول أن نواظم الشعر والعاطفة والخيال هي نواظم العلم والعمل وتنظيم الحياة ، وإذا كان لهذه النواظم أن تختلط وفي حدود فإننا نبيح لأنفسنا أن نفترض أن فوضى الشعر الحديث في أساليبه والتباس معانيه صورة حقيقية لسماة الحياة العربية المعاصرة.

ويشدك في هذا التحليل موقفه من قضية هامة هي تعقيل الحياة ، ويعجب كيف يدعو بعضهم في مثل مجتمعاتنا المتخلفة إلى التصوف أو إلى الباطنية ، ونحن في أمس الحاجة إلى تعقيل حياتنا ؟ إن التصوف نبتة التخلف ارتبط عبر تاريخنا بالكسل والتواكل واللامبالاة والكف عن العمل والإهمال وكل شرور الحياة ،

ومجتمعاتنا تكابد من ذلك ما تكابد فكيف ندعو إلى تكريس هذه المظاهر ، أليس من الأجدر أن نميط اللثام عن حقيقة التصوف ونكشف الأهداف المبتغاة من وراء الدعوة إليه بدلاً من إذاعته ونشره والحث عليه ؟ .

حين نصير إلى الشق الثالث «الحدائث والشعر» نلقى العجب العجيب ، وأقول ذلك لثلاثة أسباب أولها لأن الكاتب يصدر عن زواية ضيقة أو رؤية أحادية الجانب ، ثانيها لأن في أقواله نوعاً من التناقض أو ما يشبه التناقض ، وثالثها لأن موقفه ينبع من موقع تجريدي فكري مسبق لا علاقة له بتطور الشعر المعاصر ولا بحقائقه ونصوصه ونماذجه .

ويتجلى السبب الأول في اعتماد الكاتب على فكر أدونيس وحده لتقرير فحوى الحدائث الشعرية ومعناها ، وعلى الرغم من أن هذا الشاعر والكاتب ظاهرة في حد ذاته إلا أنه ليس الحدائث كلها جملة وتفصيلاً ، إنه مجرد جانب من جوانبها ضئل ذلك أم كثر ، وأي دراسة تكتفي به وبمواقفه لتقرير الحدائث أو الحديث عنها تصاب بالقصور أو بالخلل .

ويبدو التناقض - السبب الثاني - واضحاً إذا حاولنا أن نوفق مثلاً بين رأيين للدارس لا ينسجمان ، أحدهما يذهب إلى أن فوضى الشعر الحديث وغموضه ناتجان عن طبيعة الحياة العربية المعاصرة على مستوى الوطن الكبير ، وثانيهما يذهب إلى أن هذه الفوضى وما يعقبها من غربة وضياح أمور مستوردة من الغرب ، ولا علاقة لها بواقع الأمة ولا بما تعانيه من قضايا ومشكلات .

أما الموقف التجريدي الفكري المسبق - السبب الثالث -
فيظهر في جملة من الآراء بثها هنا وهناك ، والتي أحسب أنها لا
تمت بأي صلة إلى واقع الشعر الحديث ولا إلى طبيعة تطوره
وخصائصه أو سماته ، وسأمهل الخطأ عند هذه النقطة .

يرى الكاتب أن الحداثة الشعرية ومن خلال دواوين الشعر
على امتداد الوطن العربي تتسم بعدة سمات متشابهة أهمها أولاً -
التحلل من القيود التقليدية وفي مقدمتها الوزن والقافية ، ثانياً -
الترميز عن معان يقصد الشعراء قصداً أن يعموها حتى كأن هذه
التعمية جزء لا يتجزأ من مفهوم الحداثة ، أو كأن المطلوب ألا يفهم
القارئ ما يقال ، ثالثاً - التعبير في كثير من الأحيان عن قضايا
الشعر القديم بلا رؤية كلية للواقع ، ويضرب على كل سمة نموذجاً
واحداً أو أكثر ، ثم يخلص إلى تقرير ثلاثة آراء أولها - إن الإبداع
الشعري لا يكون بالتحلل من التقاليد أو القيود ولا سيما الوزن
والقافية ، بل أنه مع هذين أجل شأناً وأغنى موهبة ، وثانيهما أن
الرأي العام يطالب بشعر يطرب له ويصفق حين يسمعه وأن شعرنا
الحديث لا يستجيب لهذا المطلب ، وثالثهما - ان التطور أو التحول
الذي طرأ على الشعر الحديث - ملبياً حاجات العصر - ولا يجعلنا
قط أكثر فهماً وأغنى ثقافة وأرقى مستوى وأطول أجنحة وأقدر
على استيعاب مشكلات العصر .

وفي اعتقادي أن كل ذلك - سواء السمات التي ذهب إليها
أو الآراء التي انتهت إلى تقريرها - أمور مفروضة على ظاهرة الشعر
الحديث ، أو مفترضة لا تنبع بالضرورة منه ، والكاتب يقتصر في
تحقيقها على بعض نماذجها ، كما يعتمد على فهم مضلل وغير

سديد لعملية الترميز هو أقرب إلى التغميض منه إلى الغموض الفني ، ويربط لاثبات ما يريد أن يثبتته بين مستوى الشعر وجماليته وبين استجابة الرأي العام له ، ونسي أو تناسى أن من مهمة الشعر أن يرفع المستوى لا أن يهبط إليه ، وأن يفتح الأبواب المغلقة لا أن يوصدها ، وما حكمه على الشعر من خلال الطرب والتصفيق إلا حكم قديم يصلح لمرحلة السماع ولا يصلح البتة لمرحلة القراءة ، وأخيراً نراه يخلط بين مفهوم التطور ومفهوم التقدم ويلغي فعل الزمن حين يجعل من الابداع القديم النموذج الأسمى الذي يطمح إليه كل إبداع .

إلام يريد الأستاذ الجمالي أن يصل من وراء هذه الآراء عن الحداثة والشعر ؟ يريد أن يصل إلى هذا القرار أو الرأي المثير والخطير «أن شعرنا الحديث يعيش خارج الزمان والمكان والنفوس ، وكنت أتمنى أن يقوم بدور ما في التجديد ولكن بعد البحث لا أراني مطمئناً إلى أنه لا ينضاف كعامل جديد لاغراقنا في تخلف عمقه في الأرض أكثر من ارتفاع همالايا في السماء» .

ما الحل إذن ؟ الحل بكل بساطة هو ما ذهب إليه السيد أفلاطون منذ القديم حين نفى الشعر والشعراء عن مدينته الفاضلة ، وهو موقف أقل ما يقال عنه في الوقت الراهن ، وبالنسبة إلى الدارس أنه موقف ثنوي يلغي وحدة الإنسان أو وجوده ويلاشي الجانب العاطفي منه ، وبالتالي فهو مثقف لا يمت إلى العلمية الموضوعية بنسب وثيق .

ألم أقل منذ البداية أنها كلمة الكفر آمن بها الكاتب ولم يكتف بنقلها ؟ ! .

الدراسة الثانية كانت للدكتور عمر الدقاق بعنوان «الموثرات

الترائية في حركة الحدائث الشعرية» ، ونفاجاً بعد العنوان بأن مااندرج تحته - وكما أشار إلى ذلك المعقب بحق - لا يمت إليه بصلة ، فقد انصبّ الحديث على الظواهر التراثية أو التحليلات لا على المؤثرات ، يقول الكاتب : «أن نزوع الشعر المعاصر نحو الموروث وسعيه إلى فهمه واستيعابه والحرص على استحضاره واستيحائه هو عودة الأمور التي مسراها في ضوء الراهن العربي» ، هو قول يصدق على الظواهر ولا يصدق على المؤثرات ، والفرق بينهما واضح ، فالظواهر وقائع أما المؤثرات فهي أسباب أو علل فاعلة ، وشتان .

يقوم هيكل هذه الدراسة على ثلاثة أفكار رئيسية أو خطوط عامة عريضة أولها يستعرض فيه الكاتب قضية القديم والجديد أو ما يسميه بالحدائث وفق فهمه لها عبر التراث الشعري منذ العصر العباسي حتى التيار الرومانسي بفروعه الثلاثة مدرسة المهجر والديوان وأبوللو ، وهذا القسم الذي يستغرق خمس صفحات هو مجموعة من المقدمات والمعلومات البديهية المكررة ، ولا قيمة لها هنا - في رأيي - من ناحيتين على الأقل أولاهما أنها تكثيف وتركيز أو اجترار لمسلمات متداولة ومعروفة في مظانها ، وثمة كتب عديدة تناولتها بالتفصيل والتحليل ، وأخراهما أنه لا علاقة لها بالموضوع المطروح للحوار سواء عنى به الكاتب قضية المؤثرات أم قضية الظواهر والتحليلات ، وكان يمكن له بكل بساطة الاستغناء عنه دون أن يترك ذلك خللاً في الدراسة .

الخط الثاني للبحث هو تحليلات التراث في الشعر المعاصر ، وهو بؤرة الموضوع وصلبه ، ويعرض الكاتب في هذا القسم لبعض

الرموز التاريخية والأساطير والشخصيات والتقنيات أو الأساليب القديمة ، دون ميز واضح بينها ، ويرز مكانها جميعاً في شعرنا الحديث ، وهذا القسم الذي تكثر فيه النمذجة والأمثلة يتصف - بعيداً مؤقتاً عن قيمة ما جاء فيه - بالتسرع والتدخل إن لم أقل بالاضطراب والتشويش ، ولو بذل الكاتب جهداً في تقسيمه إلى فقرات ، وجعل التحليلات التراثية تتسلسل واحدة بعد أخرى كأن يتناول ظواهر التراث الديني فالشعبي فالرموز فالأساطير فالأنفحة فالمرايا فالنغمات والأصوات والصور وطرائق التعبير - لو فعل ذلك لكانت دراسته أقرب إلى المنهجية العلمية ومن ثم القبول الميسر .

ويلفت النظر في هذا القسم رأيان للكاتب أو حكمان ، أولهما أن شعراء التفعيلة أمعنوا خلال عقد الستينات في تجاهل الأصالة العربية ، وتنكروا للموروث العريق ، وراحوا يلهثون وراء استخدام الأساطير الغربية الوافدة ، وهذا ماثل في قصيدة أحفاد أوديب للسياب ، وفي مقطع أورفيوس لأدونيس . ثم حدث في أوائل السبعينات تحول ذو شأن إذ أخذ الرمز منذ هذا الوقت حتى اليوم ينأى باطراد عن الموروث الغربي ليعود إلى جذوره الشرقية وأصالته العربية ، وهذا الحكم صحيح في تعميمه خاطئ في تخصيصه ، فلم يكن كل الشعراء في الستينات يلهثون وراء التغريب ، ولم يتحولوا كلهم في السبعينات نحو الأصالة والعروبة ، والمثالان اللذان استشهد بهما ينطبقان على الخمسينات أكثر من الستينات فأحفاد أوديب للسياب التي يشير إلى أنها قصيدة وهي في الواقع جزء من قصيدته الشهيرة المومس العمياء من نتاج الخمسينات إن لم نذهب إلى ما ذهب إليه علي البطل في كتابه الرمز الأسطوري عند

السياب إلى أنها من نتاج عام ١٩٥٣ تحديداً ، ومقطع أورفيوس لأدونيس المنشور في ديوانه أغاني مهيار الدمشقي من نتاج عام ١٩٦٠ .

ثاني الرأيين أو الحكمين هو تسويته بالعودة إلى التراث والرمز التاريخي بين نمطين منها ، العودة لابرار الجانب النير المضىء والعودة للادانة وإظهار الجانب المظلم ونش الماضي الدفين ، واعتبار كل ذلك دليلاً على التحام الشاعر بترائه وشدة التصاقه بأرومته واستلهاهم مجد آبائه وعده مواطناً قومياً وإنساناً مسؤولاً ، وما من ريب في أن العودتين تختلفان هدفاً وغاية فاحدهما مثل عودة ممدوح عدوان تختلف الاختلاف كله عن عودة أدونيس في كثير من قصائده ، وهل ثمة من شبه حقيقي - دلالة واستنطاقاً - بين شخصيتي خالد والحجاج ، أو ين موقفني الحسين وبابك الخرمي من السلطة الحاكمة مثلاً ؟.

في القسم الثالث «قصيدة التفعيلة» يعرض الكاتب مواقف السلفيين من هذه القصيدة والاتهامات الموجهة إليها ، ويعلل سبب لجوء الشعراء إليها ، ويوازن بينها وبين القصيدة العمودية في كثير من الأمور والخصائص ، وهذا القسم يمكن أن يستقل بذاته ويتوسع ليصبح بحثاً قائماً له عنوانه ولا علاقة له - في كثير من مناحيه - بموضوع المؤثرات لأنه محاولة لتسوية القصيدة في إطار تطور الشعر العربي ، والقضية هنا ليست كذلك .

ومن حيث المبدأ يقتصر الكاتب في مفهومه للحدائث الشعرية المعاصرة في تجربة الشعر الحر ، ويهمل ما أعقبها ، أو أتى بعدها ،

وهو حر في هذا الاختصار ، ولكن السؤال الذي لا مفر منه ولا مهرب ألم يغرز الحديث عن الحداثة ، وتوجه إليها الأصابع ، سلباً أو إيجاباً ، رفضاً أو إعجاباً ، مع حركة قصيدة النثر ، وما أحاط بها من مشكلات وقضايا ، فكيف يجوز لنا أن نهملها أو نغفل ما أثير حولها أو دار ؟ !

وتكثر في هذا القسم الأحكام القيمة التي تحتاج في ظني إلى تدقيق أكثر وانعام نظر ، فزعمه بأن قصيدة التفعيلة هي بنت التغريب حتى لتبدو دخيلة على حياتنا مقحمة على أدبنا - زعم يلغي موضوعه الذي ندب نفسه للدفاع عنه أولاً ، ولا يسير مع واقع نشأة الشعر الحر وتطوره ثانياً ، أن العوامل الخارجية مجرد مؤثر من جملة مؤثرات ، ولو لم يسبق قصيدة التفعيلة محاولات في التاريخ الأدبي ، ولو لم تكن التربة الثقافية مهيأة وكذلك النفوس لما كان للمؤثر أن يفعل فعله .

وهناك زعمه بأن اللغة هي الهوية الحقيقية للشاعر ، وهي العنصر الوطيد من التراث ، وشعر التفعيلة تأسيساً على ذلك عربي في لغته وفي نسقه ، إلا ينطبق هذا الموقف - من حيث مفهوم اللغة - على شعر قصيدة النثر الذي يرفض الكاتب التعامل معه . فلفته عربية وكذلك جملة من طرائق نسقه ؟ إن المشكلة لا تكمن في اللغة كمفردات بل في التركيب والأسلوب والجو والمناخ وطريقة التعبير ... الخ وكل ذلك مختلف سواء أكان ذلك في قصيدة التفعيلة أم في قصيدة النثر ، ولعل الثورة في طريقة الاستعمال اللغوي - وما يتفرع عنه من الاستعمالين الدلالي والصوري - كانت من أهم

مظاهر التمرد على القديم في كلا القصيدتين . وقس على هذين الزعمين بقية الآراء والأحكام .

وليس من شك في أن هذه الدراسة بأقسامها الثلاثة يمكن أن يكثر فيها القول لأن فيها من الطروحات والمواقف والآراء ما يكثر حوله القول ، وسواء عليك وافقت الكاتب أم خالفته فلا بد أن تحترمه وتجله كدارس يستطيع أن يقدم بحثاً أفضل لو تخلى فيما يكتب عن كثير من الزيادات والمعلومات المكرورة المعادة .

البحث الثالث بعنوان «المؤثرات الأجنبية في حركة الحداثة الشعرية» للدكتور فؤاد مرعي وهو أقرب إلى التنظير التجريدي منه إلى دراسة الوقائع الأدبية وتتبعها ، ولكي نفهم مغزى المقدمات الطويلة ومسارب الدخول والخروج التي يتسم بها الموضوع المطروح لابد أن تضع في حسابنا الأساس الذي ينطلق منه الكاتب في جملة كتاباته والهدف الذي يقصد إليه أو يرمي ، أن ما يشغل ذهنه أو يستولي عليه هو الوصول إلى المنطلقات الماركسية - بالدلالة الأرثوذكسية - في تفسير القضايا والأمور الصراع الاجتماعي والوعي الطبقي والقاعدة المادية الاقتصادية ، وحين يصل إلى إبراز هذه الأمور - فيما يكتسب أو يتحدث - ينجح إليه أنه قد أتم مهمته وانتصر ، فينس الموضوع الرئيس ، أو لم يعد يجد حاجة أو ضرورة إلى سبره أو دراسته وتقصيه .

ونحن لسنا ضد الماركسية ولا ضد منطلقاتها ، ولكن الالحاح عليها أو الاقتصار ، واعتماد طروحاتها في كل ما نعالج من قضايا ومشكلات تضيق لواسع ، وتحكم غير سديد في حركة الوقائع

وسيرورتها ، وانحراف - لا محالة - في تفسير الظواهر والتحليلات أو افتتات عليها .

الدراسة معنونة بالمؤثرات الأجنبية في حركة الحداثة ، فهل تحدث عن شيء من ذلك ؟ يبدأ معك بوضع القضية موضع التساؤل - إلى أي مدى تأثر الأدب والنقد العربيان الحديشان بالغرب ؟ ويجيب على لسان فريق من الدراسين ربما إلى حد التشابه والتوافق أو إلى حد اتهامهما في أصالتهما وشرعية انتسابهما إلى العروبة ، ثم فجأة تراه يقرر إن المشكلة ليست في مدى هذا التأثير ولا في مشكلته ولا في طبيعته وإنما في شروطه الاجتماعية ، أي شروط الواقع الاجتماعي الذي احتضن عملية اللقاح ، بل أكثر من ذلك فإن عملية المؤثرات لا تكمن في التشابه وإنما في التغاير والتخالف وهو أهم من الأول ، ومن ثم يأخذ بك في مسارب جانبية يتبع فيها تطور العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والايديولوجية بين الغرب والشرق العربي خلال القرنين الأخيرين لينتهي إلى تقرير النتائج التالية المفترضة سلفاً أو المقترحة على مستوى الأدب عامة والشعر خاصة .

أولاً - أن تاريخ الأدب العالمي يستند إلى وحدة تاريخ تطور البشرية ، ولهذا فلا بد من وجود الاتجاهات المتماثلة في الآداب بغض النظر عن مدى التأثير والتأثير المباشرين وغير المباشرين بينهما ، بل أن هذا الوجود المتماثل هو أساس المبادلات ، ومهمة المدارس ليست في أن يكتشف العلاقات بقدر ما تكون في اكتشاف القوانين التي تحكم نشوء الظواهر الأدبية الملائمة لمراحل معينة من تطور المجتمع .

ثانياً - لم يكن التأثير بالغرب سبباً في التغيرات التي طرأت على أدبنا الحديث وإنما كان نتيجة للتطورات الاجتماعية وصراع الطبقات ، ومن هنا فإن الانخفاق الذي أصاب النهوض الشعبي بقيادة الفئات الوسطى في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن أدى إلى تداخل في الوجدان الجماعي تجلّى في شعر الاحيائيين المرتبطين بالفئة الحاكمة المتعاونة مع المستعمر الأوروبي على شكل صياغة لفلسفة الطبقة الخاصة التي ينتمون إليها .

ثالثاً - حاولت الفئات الساخطة من الطبقة الوسطى أن تتمرد ، وكان تمرداً إيداناً ببداية عصر جديد ومرحلة جديدة هي المرحلة الرومانسية التي أوجبت على الشعراء أن يلتفتوا إلى تجربتهم الذاتية وأن يستلهموا عواطفهم ومشاعرهم الشخصية ، وعلى الرغم من أننا لا ننفي البتة تأثير الثقافات الوافدة في شعرهم إلا أننا نعتقد أن السبب الأساسي والجوهري في بروزه هو احساسهم بمشاعر الفئات الاجتماعية التي أخفقت في تحقيق مطامعها ، ونعتقد أن هذا الاحساس هو ما لون ابداعاتهم بألوان الرومانتيكية التي لم تدخل أدبنا نتيجة شغف ذلك الجيل من الشعراء العرب بالرومانتيكية الأوروبية ، بل دخلته بوصفها رومانتيكية الشعب المقهور الذي خابت آماله في التحرر ووقع فريسة الخداع والغدر ، رومانتيكية المآسي الاجتماعية والنضال القومي العاثر .

رابعاً - بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بدأت البورجوازية الصغيرة والمتوسطة والتي وجدت نفسها مقهورة في مطلع القرن تسمع صوتهها ، وتضطلع بمصيرها ، وتبحث لها عن شكل جديد ، للتعبير به عن قضاياها ، ووجدت ذلك في القصيدة العربية الحديثة

(الحررة أولاً والنثرية ثانياً) ، وإذا كان يحلو لبعض الدارسين أن يبحثوا عن ولادة هذا الشكل الجديد في إطار الصراع بين الشرق والغرب - أي في إطار التبعية والاستيراد والتأثير - فإنما نبيح لأنفسنا أن نبحت عن ولادته في إطار الصراع المحلي بين السلفية والحداثة ، فمن خلال هذا الصراع وحده يمكن أن نفسر توجه هذا الشعر وبناءه لا من خلال البحث عن مؤثرات ونماذج وردت من الخارج .

هكذا يقرر الكاتب - كما قرر من قبله جلال فاروق الشريف في كتابه «الشعر العربي الحديث - الأصول الطبقية» وجمال باروت في مقالتيه «الحداثة الثانية» إن الشكل الشعري الاحيائي من نتاج الاقطاع المتعاون مع الاستعمار ، وأن الشكل الرومانسي من نتاج البورجوازية المتوسطة الداعية إلى الاستقلال ، وإن الشكل الحديث الحر والنثري من نتاج البورجوازية الصغيرة الطامحة إلى بناء مجتمع عصري جديد ، وإن جميع هذه الأشكال إنما نشأت بالتفاعل مع المعطيات الواقعية الاجتماعية أكثر من أن تكون ردة فعل أو نتاجاً خالصاً للتأثيرات الأجنبية ، وإذا صح ذلك فإن حافظاً - فيما عبر عنه من قضايا شعبية أو تهتم الشعب - هو الابن البار للطبقة الاقطاعية ، وإن العقاد فيما ثار عليه من تقاليد شعرية سواء بالنسبة إلى شوقي أولاً وإلى صلاح عبد الصبور ثانياً هو المعبر الحق عن البورجوازية المتوسطة المتعاونة مع بقايا الاقطاع ، وأن أدونيس المؤمن بالفردية والتغريب والنخبوية هو ابن غير هجين للبورجوازية الصغيرة أو لطلائع الطبقة الكادحة ، وأن ما صاغه من تقنيات لقصيدة النثر إنما كان تلبية لحركة الواقع المنبثقة من الداخل

لا تلبية وتحقيقاً لقراءاته في كتاب «سوزان برنارد» قصيدة النثر بودلير حتى أيامنا «الذي التهمه هو وجماعة مجلة شعر التهاما حين جعلوه أنجيلهم المقدس في كل ما صدروا عنه من قضايا ومشكلات تتعلق بالعمل الشعري الجديد ؟! .

هذه المقدمات أو التنظيرات تأخذ من الدراسة جلّ صفحاتها، وإذا يصير الكاتب أو ينتهي إلى موضوعه الرئيس «المؤثرات الأجنبية» يقف سريعاً عند نقطتين أولاهما تأثير اليوت عن طريق قصيدته «الأرض اليباب» في الشعر الحديث عامة وفي شعر السياب خاصة وذلك في موضعين لا لسبب سوى التكرار ، واخرهما المؤثرات التراثية العربية في هذا الشعر ، والنقطة الثانية خارجة عن موضوعه وقد سعى إليها لا قامة التوازن بين النمطين من المؤثرات الخارجية والداخلية ، وقد تعرضنا لها في البحث السابق . أما النقطة الأولى فيحسن أن نقف عندها .

إن الادعاء بتأثير اليوت في الشعر الحديث عامة والسياب خاصة دعوى ردها الكثيرون ولم ينج منها إلا القليل ، وقد انساق إليها الدكتور الدقاق في دراسته أنفة الذكر حيث لاحظ وجه التشابه ، وانساق إليها هنا الدكتور مرعي حيث تحدث عن اوجه التغاير منسجماً مع موقفه في قضية التأثير والتأثير ، وفي ظني إن القضية بولغ فيها أكثر من اللازم ، والدارسون أو المؤمنون بها يتناسون أمرين أولهما أن تأثر السياب بالشعراء الرومانسيين الانجليز ومن ثم تأثر شعرنا الحديث بهم كان أعظم وأكبر من تأثرهم باليوت . وثانيهما أنه ليس من المعقول أن نرهن شعرنا الحديث - جملة وتفصيلاً - في توجهه وتلونه وخصائصه - سلباً أو إيجاباً -

لمصلحة قصيدة واحدة ، مهما يكن وزنها ، أثرت فيه هذا التأثير الكبير ، وعملت على مصادرتة ، أو صبغه بهذه الصبغة أو تلك ، والدراسات في ذلك كثر وكذلك الآراء والمواقف .

أَوْ نقولُ إن الدكتور فؤاد مرعي لم يتناول في موضوعه المؤثرات بقدر ما تحدث عن موقفه إزاءها أو رأيه في طبيعتها ؟ وهو أمر أقرب إلى دراسته في إطار نظرية الأدب منه إلى دراسته في إطار النقد ؟ حقاً أن الأمر لكذلك ، وكان يمكن للكاتب - وهو الباحث الواعي - أن يدرس الموضوع بشكل أفضل يقربه من مجال النقد لو أراد ، أو بكلمة أدق لو كان أقل أرثوذكسية وأكثر جدية.

مع المبحث الرابع «تطور حركة الحداثة الشعرية في سورية» للأستاذ شوقي بغداددي تحس أنك إزاء شاعر يؤسس لا دارس يقنن أو ينظر ، والفرق بين الاثنين في دراستهما للظاهرة الأدبية أو النقدية - وقد يتداخلان - أبلغ من أن يقرر ، فأحدهما وهو الشاعر أقرب إلى الرؤية الذاتية التي تلفعها المشاعر والانطباعات لاسيما حين يكون هو جزءاً من الظاهرة المدروسة أو جزءاً من التجربة ، وثانيهما وهو الدارس الأكاديمي أقرب إلى الرؤية الموضوعية الوثائقية وربما المنهجية أيضاً .

ويبدو الفرق أوضح حين نوازن بين الاحساس الذي يصدر عنه الشاعر وبين الفكر الذي يوجه الدارس أو الناقد ، فالاحساس أساسه التصورات أو الاعتقادات الداخلية التي يرقى بها الفنان - أو يتوهم - حتى تصل إلى رتبة الوقائع ، أما الفكر فأساسه الحقائق العيانية التي يحاول الدارس أن يفسرها أو يربط بين شبكة علاقاتها

وفق قواعد منطقية موجودة خارج الذات ، وأن لجأت إليها في ابرازها أو الكشف عنها .

وليس من شك في أن الأستاذ بغداددي شاعر له دوره وموقعه في تطور حركة الشعر الحديث في سورية ، وهو إذ يعرض لموضوعه لا يتخلى أو ينسى هذا الدور ، وبلفظ أصبح ينطلق في تحليله له من خلال هذا الدور ، موقفاً وموقعا ورؤية وماهية ، ويثبت ذلك لدى ثلاثة أمور - أولها طريقة التعبير أو أسلوبه وثانيها المقولة التي وضعها أو القانون لتفسير حركة الحداثة ، وثالثها مفهومه لمعنى الحداثة ، فالأسلوب يتجلى في مثل قوله «إنني سوف أغامر بطرح المقولة كقاعدة أساسية في البحث معترفاً أنها مقارنة قد لا تكون واقعية ، فما دام الأمر أمر مغامرة ، وما دامت النتائج قد لا تكون واقعية ، أي ما دامت الوقائع هنا وهناك مجرد تقديرات ذاتية أو تصورات فإن البحث في جملة لن يخرج إلى أبعد من ذلك .

أما المقولة - أو القانون الداخلي - أساس التصور الذي يقترحه لرصد حركة الحداثة فينحصر في نوع العلاقة التي تربط المبدع بالمتلقي أو الشاعر بالجمهور ، وبقدر ما يذوب الشاعر في الجماهير عبر هذه العلاقة يفقد فرديته وبالتالي يضعف هاجس الحداثة لديه ، وبقدر ما يتعد عنها فلان هذا الهاجس يقوى إلى درجة التطرف والضياع ، ومعنى ذلك بكلمات أخرى أن القانون الذي يقترحه أساساً للتفسير هو الآخر ينبثق عن ذاتية صرف أو شخصية محض ، وهذا القانون - كما قال - داخلي أو شعري ، ولا يملك بهذه الصفة أي أساس موضوعي خارج الداخل لأنه يفقد صلاحيته كقانون لتفسير الظاهرة الشعرية بمجرد انبثاقه أو صدوره عن ذات الشاعر .

يبقى مفهومه للحدثة وسأحدث عنه بعد قليل فهو الآخر مفهوم ذاتي يقول - «إن القانون الأساسي للحدثة أو لما يعتقد أنه حدثة» ، والمشكلة هنا لا تكمن في وجهة النظر إزاء الحدثة ولا بأس باختلافها وإنما تكمن في أن وجهة النظر هذه أساسها وعي الأنا - الذات لا وعي الآخر - الموضوع ، أو الانغلاق عليها والانطلاق منها ، وكل ذلك ضروب من الانحياز نحو الداخل لتسويغ وقائع في الخارج ، أو كل ذلك ضروب من الرؤى الشخصية التي قد تضل وتضل معاً .

هذا الموقف الشعري الداخلي وما تبعه من منطلقات هو الذي صاغ النظرة إلى تطور حركة الحدثة في سورية ، ورسم خطها البياني ، فكيف كان ذلك ، وألام انتهى الكاتب ؟.

لقد تتبع حركة الحدثة ، وفق قانونه الداخلي ، قانون العلاقة بين المبدع والجمهور خلال أربعة عقود . فوجد أن خط الحدثة في الخمسينات بدا بشكل متزايد متحفظ بسبب مبالغة الشعراء في تعلقهم بالجماهير وذوبانهم فيها ، ثم ضعفت هذه العلاقة في الستينات فازداد خط الحدثة قوة ووضوحاً إلا أنه أخذ يتشظى ويتشعب إيداناً بمولد عهد مضطرب من التخبط والضياع . وقد تبدى هذا العهد بشكل أكثر جدة وخطورة مع السبعينات ، فازدادت الجرأة على الابتكار والاختراع ولكن دون ضوابط ومعايير واضحة ، وهكذا ظهرت نماذج غاية في الجمال وأخرى تافهة لا علاقة لها بالشعر ولا بالنثر ، ومرد إلى تردي العلاقات الاجتماعية والإنسانية بين الناس عموماً وبالتسالي بين الشاعر والجمهور ، ومن هنا يمكن القول أن خط الحدثة كان يرتفع ، غير

أنه كان يتماهى مع خطوط أخرى مضادة تكاد تغيبه عن الأنظار ،
 وحين أطلت الثمانينات لم نجد لهذا الخط أثراً اللهم إلا فيما يضخم
 النقط الباهتة الضائعة في ضباب المرحلة ، وإلا فيما يقال عن ظاهرة
 فقدان المعايير الفنية والقيم الجمالية وتشابه النماذج إلى حد الاملا
 والامبالاة .

إن هذه الصورة التي رسمها الكاتب بخطوطها العامة العريضة
 لحركة الحداثة صورة أدنى إلى التبسيط والتسطيح إن لم نقل أنها
 أقرب إلى عفوية الاحساس والمواقف الشعورية ، وفي كلا الحالين
 نكون قد قدمنا صورة غير دقيقة ولا واقعية لظاهرة أكثر تعقيداً
 وتشابكاً ، وأكثر ثراءً وعطاءً ، ولست أعرف إلى أي حد ينطبق
 القانون الداخلي البغدادي لحركة الحداثة في سورية عليها في مصر
 أو في العراق ، سواء أكان ذلك في الخمسينات أم في الستينات ،
 ولكني أعرف حق المعرفة - كما يعرف الكاتب - إن الشعر الحر
 في هذين القطرين العربيين وعلى أيدي حجازي وعبد الصبور
 والسياب والبياتي وهم رواد الحداثة الأولى - قد نشأ في ظل الثورة
 والالتزام ولم ينشأ في ظل التفرد والتفوق والضياع ، وإن كان قد
 عبر عن شيء من ذلك فيما بعد كما عبر السلفيون في شعرهم
 التقليدي ، وإذن أكون هناك قانون فرد للحركة أم عدة قوانين
 لكل قطر واحد منها ؟ (وازن بين هذه الرؤية للتغاير ورؤية البحث
 السابق في التشابه) .

وإذا أضفنا إلى ذلك كله أو إلى جانبه مفهوم الحداثة الذي
 يعتقد به الكاتب أدركنا إلى أي مدى يمكن أن يكون الخط البياني
 لحركة الحداثة سليماً وسديداً .

لقد عرف الحداثة الشعرية تعريفات شتى أخذ بها جميعاً ثم صاغها في مقولة عامة فالحداثة عنده مرة «محاولة تجسيد لغوي» وأخرى «الطموح إلى الدخول في العصر الحديث» وثالثة «التأثير في العصر والتأثر به» وكلها تعريفات جزئية - وبعضها شكلي - لا تشملها ولا تحدها - كموقف ورؤية - مثلما أرادها معظم النقاد والدارسين ، أو مثلما أريد لها أن تكون في بيتتنا العربية ، حداثة لها هويتها وخصائصها .

وأما المقولة العامة فقد حصرها بالفردية والبعد عن الجماهير فأنت كلما تفردت أو انعزلت وعشت همومك وقضاياك أصبحت حداثياً ، وكلما التزمت بقضايا أمتك وتوجهت إلى جماهيرها وتحذت إليها بلسانها وعن قضاياها فأنت بعيدة عن الحداثة . وقد رتب على هذه المقولة عدة تفريعات للحداثة معظمها أو كلها سلبية كالحزن والغربة والتمزق والانهيـار والتفـسـخ والفوضى الخ ، وهذا المفهوم النهلسي وما تفرع عنه أن كان يصدق على بعض أنواع الحداثة الغربية وعلى ما استورد منها عن طريق المثاقفة أو التناص فإنها لا تصدق ولا تنطبق على كل أنماطها وأنواعها لاسيما ذلك الطراز الذي يحاول بعض الكتاب التقدميين العرب أن يقننوه وفق حاجات أمتهم وتطلعاتها .

هل ترانا بجانب الصواب إذا ذهبنا إلى رصد حركة الحداثة في سورية لا يصح من خلال احساسات الذات وتصوراتها أولاً ، كما لا يتم بمعزل عن سائر الأقطار العربية ثانياً ؟!

الدراسة الخامسة كانت بعنوان «مقاربة البنيات الجمالية -

الشعرية في الخطاب الشعري الحديث في سورية» للأستاذ محمد جمال باروت ، وتحت العنوان وفي حاشية الصفحة نجد إشارة سجلها المكتب الفرعي لاتحاد الكتاب في حمص تقول أن المحاضر كلف بموضوع آخر هو بنية القصيدة العربية الحديثة وتطور مفهومها في سورية بين ١٩٥٠ - ١٩٨٥ « (ولكنه تقدم بهذا الذي تقدم به - الاستدراك من قبلي) .

وهذه الإشارة التي سجلها فرع الاتحاد مهمة وتعني لدي أحد أمرين - أولهما أن المحاضر غير مؤهل للكتابة في الموضوع المقترح ، وهو أمر استبعده لمعرفتي بقدراته وامكانياته ، وثانيهما أنه لا يرغب في أن يبذل جهداً أو ينفق وقتاً في كتابة موضوع جديد وعنده آخر يقاربه أو يقترب منه ، ويؤكد هذا ما أُلح إليه في بدء كلمته من أن هذا البحث هو مجرد اختصار لبحث مطول يعكف عليه ، وفي ظني أن ما جاء فيه لا يخرج كثيراً عما ورد في دراستين سابقتين نشرتهما له بمجلة المعرفة أو لاهما عن شعر الستينات ، واخراهما عن الحساسية الجديدة في شعر السبعينات .

ومهما يكن من شيء ، أي سواء أكان الأمر هو هذا أم ذاك فقد فوت الكاتب على ملف الحداثة والشعر وعلينا وعلى نفسه فرصة كتابة أهم دراسة كان يمكن لها أن تبين بطريقة تطبيقية لا نظرية مبلغ ما طرأ على بنية القصيدة العربية من تطویر ، أو بكلمة أدق من حداثة موجودة فعلاً وليست هي في سبيلها إلى الوجود أو التشكل .

ملاحظتان ضرورتان وقرتا في الذهن منذ أن قرأت أول

كتاب للمحاضر «الشعر يكتب اسمه» رأيت أن أسوقهما قبل
الولوج في مناقشته ، تتعلق اولاهما بمشكلة المصطلح وتعلق
اخرهما بمشكلة الحداثة ، لقد دأب الناقد في جل ما كتب على
استعمال كثرة من المصطلحات المترجمة الغامضة موهما قارئه
بخصوصية ثقافته وتميزها ، وفي اعتقادي أن المصطلح النقدي يجب
أن يتصف بثلاث صفات إذا فقدتها لم يعد ينفع شيئاً - التحديد
والدقة والوضوح . هذه هي الملاحظة الأولى . أما الثانية فهي أن
الكاتب يؤمن بما اسميه بالتقليعة أو أدب الدرجة السائرة ، وهو نمط
من الأدب أقرب إلى العصرية منه إلى الحداثة وأن تداخل
المصطلحان لدى جمهرة من الدارسين ، أن الحداثة لديه تبدأ من
الصفرة الفني مع جيل الرواد ، ثم تتجاوز شعرهم الحر إلى قصيدة
النثر ثم إلى بيان الكتابة ، ثم إلى سواها رافضاً في كل حين الشكل
السابق ناعثاً إياه بالتقليدية والماضوية ، وفي زعمي - وقد أكون
على خطأ - إن هذا الموقف أدنى إلى التكتيك «منه إلى
«الاستراتيجية» ، وإذا أوجبنا على الناقد أن تكون له استراتيجية
النقدية المرنة الشاملة والواعية لما كان ولما يمكن أن يكون فإن رؤية
الكاتب النقدية بعيدة البعد كله عن مثل هذه الاستراتيجية .

حين نلتفت إلى الدراسة التي بين أيدينا نجد أن الملاحظة
الأولى عن المصطلحات تزول لأنها أضحت واضحة محددة ، وهذا
ما يحمد له ، غير أن الملاحظة الثانية عن مفهوم العصرية أو أدب
الحداثة - وفق مفهومه - ما تزال ماثلة أو قائمة ، ولنوضح ذلك .

يحاول الكاتب أن يبحث عن إشكالية الحداثة للخطاب
الشعري في سورية داخل البنية الاجتماعية الثقافية التي صاغتها ،
ولما كان ذلك يتطلب اللجوء إلى تحليل نصي وهو غير ممكن في

نطاق المحاضرة ، كما يتطلب عدم الفصل بين الداخل - نظام الخطاب وعلاقاته الجمالية ، والخارجي - شروط انتاجه وهو الآخر غير متاح في حدود الزمن - فقد عمد إلى تعميم نتائج التحليل على المستوى الأول ، واقتصر على أصول العلاقات ، أو جذورها العميقة - دون تفصيل - على المستوى الثاني .

بعد ذلك انطلق يوضح بشكل اجمالي البنية الاجتماعية الثقافية الجديدة خلال ثلاثة عقود الخمسينات والستينات والسبعينات ، وتحدث عن شرائحها وفئاتها وايدولوجياتها المختلفة مركزاً على فئة الطليعة في الشريحة الريفية للبورجوازية الصغيرة ، مبرزاً مفاهيمها ومظاهر وعيها وتناقضاتها ، منتهياً إلى تمثيل وجهات نظرها من خلال حوار أقامه بين طرفين من أطرافها الأول هو ممدوح عدوان والثاني هو فايز خضور بكل ما يمثله هذا الطرفان من تخالف في الرؤى ونظام الخطاب الشعري ، أي بكل ما يمثلان من تباين في الوعي الجمالي الشعري لاشكالية الحداثة .

ويسوق للتدليل على هذا التباين بنيتين من بنى القصائد الحديثة لشعر الستينات الأولى لعدوان والثانية لعلي الجندى . ويجمل خصائص الأولى بالالحاح على الموضوع والرؤية والشكلائية والالتكاء على الكلاسية الجديدة أو تطويرها وخاصة الايقاع الموروث ، وقلق اللغة المتمظهر في علاقات التقابل والتماثل والتناظر والخطابية التحريضية وصور البلاغة القديمة ، ويجمل خصائص الثانية بالرؤيا والوعي العرفاني ولغة الحدوس والرموز والادراك الباطني والمغامرة الميتافيزيقية الصبر والعزلة والتعالي النخبوي والضياع الروحي والتمزق .

ويلحق بهذين النمطين بنية ثلاثة ممثلة لجيل السبعينات هي قصيدة «زهرة مصياف» لبندر عبد الحميد ويلخص بنيتها في نوعين من البحث أولهما البحث عن العالم المتناهي في الصغر ، وجعل إنسانه - بعلاقاته وتجاربه ولحظاته وأحاساسيه - نموذجها المفضل ، وثانيهما البحث في نثر الحياة وأشياءها وتفصيلها عن لغة شعرية ممكنة خارج لغة الرؤيا والخطابة تتصف أول ما تتصف بالأبسط والأكثر اعتيادية ، وعلى الرغم من أن هذه البنية - أو الحساسية الجديدة - تشير إلى شعرية في طور التكوين وليست مكونة فإنه يمكن التقاط جمالياتها في أي درجة من درجات التراسل التي تترجح ما بين القص والخطاب .

أن الأمر الذي يريد الكاتب أو يرغب في أن يصل إليه من وراء هذا الحديث عن إشكالية الحدائث هو الربط بين مفهوم التطور ومفهوم التقدم ، وجعل كل نمط شعري ليس ابناً شرعياً للبنية الاجتماعية والثقافية التي أنتجته فحسب بل وجعله قابلاً للتلاشي والاضمحلال وزوال النموذج الأقدم وربما الأسوأ. بمجرد أن ينتهي زمنه وتتغير بيئته ، وعلى ذلك فإن حركة الشعر الحر مثلت حدائثها وانتهت وحلت محلها الحركة الأحداث والأخصب ، حركة قصيدة النثر ، وحين أصيبت هذه بالعقم أو وصلت إلى الطريق المسدود فإنها تركت الساحة لتجارب أحدث وأنضج وأعمق ، وإذا صح ذلك فكيف نوفق بين هذه النتائج وبين الملاحظة التي ساقها الكاتب نفسه كما ساقها من قبل الأستاذ بغدادلي في بحثه السابق عن أن فترة نهاية السبعينات وبداية الثمانينات قد شهدت وما تزال أصواتا تدعو للعودة إلى التراث مرة وإلى الكلاسيكية الجديدة أخرى ؟ ، أنعد

ذلك نكوصاً وتراجعاً إلى الوراء ، أم نعهده عقماً في الشكل ورفضاً من الجمهور ودعوة إلى الاستمرار والتواصل لا القطع في اطار القلب الفني ، أما عن البنيات الثلاث التي أشار إليها فهي بنيات متداخلة تمكن ملاحظتها ولكن لا يمكن التأسيس عليها وجعلها ملامح عامة لجماليات متميزة ، ذلك أن أي حديث عن بنية أو بنيات لابد أن يبدأ بالاستقراء وتبين سمات التشكل والاستقلال والخصوصية والنسقية وصولاً إلى النمذجة بحيث تكون كل بنية لها اطارها وطرزها وكيانها وأمثلتها العديدة واستمراريتها أيضاً عبر جيل كامل تنسب إليه أو ينسب إليها ، وهو أمر لا أعتقد أن المحاضر قد ندب نفسه للحديث عنه في هذه الدراسة على الأقل .

ومع ذلك فما من شك في أن هذه الدراسة من بين دراسات الملف تدل على وعي نير ، وقدرة على الرؤية والتحليل تشيران إلى امكانيات يمكن أن تكون في المستقبل أكثر خصباً وأعمق عطاء .

بحث الملف الأخير كان بعنوان «النقد وحركة الحداثة الشعرية» للناقد الأستاذ حنا عبود يدور حول ثلاث نقاط رئيسية هي مفهوم الحداثة عامة وفي الأدب خاصة ، والنقد والشعر الحديثان ، ثم كيف تجليا مع الحداثة على الساحة السورية .

فيما يتعلق بالحداثة - وهي كما يقرر مسألة اشكالية وخلافية يرجع في تحديدها إلى الفترة اليونانية ليجد أنها ارادة في التغيير تعبر بالفعل عن نزوع عام ، صفاتها الأساسية - الكونية والشمولية والجماعية ، وشروطها الديمقراطية والحرية النسبية على أنواعها والتعددية والحوار ، وقد استمرت هذه الحداثة إلى أن طغت

الأنظمة الوجدانية والدكتاتورية فغيبتها طوال عصور ، ولم تبرز ثانية إلا بدءاً من القرن السابع عشر أو ما تلاه من قرون مع الثورة الفرنسية أو الصناعية أو الروسية - على خلاف - ، حيث انفجر الفعل الحدائي بعد تنحية الفكر الوجداني والديكتاتوري فقامت حركات واتجاهات تعلن تغييب الاله ، وتحل محله تفسيرها للأمور كبديل في كل شيء ، وانعكس ذلك على الأدب ، فكانت الحداثة فيه مجموعة من المشاريع المتناقضة والمتصارعة مثل الرمزية والتكعيبية والفرويدية والشكلانية والبنوية الخ ، وكل الاتجاهات التي تؤمن بأن الكون يتحرك والتاريخ يسير ، ولعل الصفة الغالبة على مجموع هذه الاتجاهات والتيارات هي فوضى الشكل وربما فوضى المضمون أيضاً ، وكلتاها طبيعية لايمان الشاعر بالحرية ، أو لتطلعه الحر في اقتناص الرؤية ، ويعقب هذه الفوضى ويلازمها - مثلما يلزم الحداثة - ربيبتها - أمر هام هو انعدام المقاييس الثابتة في الأدب وأسسها الجمالية .

في النقطة الثانية - النقد والشعر - يتحدث عن دور النقد في تثوير الحركة الشعرية ، ودفعها إلى البحث الحثيث عن أشكال جديدة ، والقيام بمغامرات طلباً للدهشة التي تعد في العصر الراهن هدفاً لكل استكشاف شعري ، وقد طغت في هذا النقد - كما في الشعر - المغامرات ، وكثر ظهور الآلهة تماماً مثلما كثروا في المشاريع الكبرى ، فهذا ناقد يعتمد على البيئة وآخر على التراث وثالث على الألسنية ورابع على المرجعية الاجتماعية وخامس على اللاوعي وسادس وسابع وهلم جرا .

مع النقطة الثالثة - النقد والشعر عندنا - وتأسيساً على ما

سبق يجد عكس ما وجد في الغرب إن إلهنا لم يغيّب وأنه دائم الحضور في كل شيء ، في اللغة والتاريخ والحياة والكون والآخرة ، ولم يستطع منظرونا ودارسوننا وقوادنا السياسيون والأديون في مشاريعهم الفكك من حضور الاله لسبب أو لآخر فأدخلوه ضمن منطلقاتهم ، واحتفلوا به ، وجعلوه جزءاً من مشاريعهم ، وعلى هذا فوجه الحداثة الذي وجدناه ناصعاً في الغرب ومتصفاً بالحرية والتعددية مغيب لدينا ، وأقصى ما فعله أصحاب المشاريع الكبرى أنه صدروا عن التسليم بحضور الاله والاقرار به ، آمنوا بذلك أو لم يؤمنوا ، ومن ثم عمدوا إلى التوفيق أو التلفيق .

صحيح أننا في الخمسينات بدأنا نتأثر بتيارات الحداثة النقدية ومنطلقاتها كالفرويدية والوجودية والدغسونية ، غير أن ما خفف من تأثيرها أننا كنا إزاء مشروعين هما المشروع القومي والمشروع الاشتراكي ، وفي ظلها نامت أسماء المثقفين والتنويريين ، ولم يظهر من أسماء الشعراء إلا من سار في ركبهما ، وظل الحال كذلك حتى نكبة حزيران عام ١٩٦٧ حيث بدأت الحداثة تدق الأبواب وأخذ الشعر السوري المعاصر المعبر عن واقعه يتلامح أو يتجسد في سمات أهمها التمرد على الايديولوجيات والتمرد على كل القيم ، واتساع الرؤيا وتعمقها ، ومحاولات التحريب في شتى المستويات تخطياً للمستوى العام السائد .

لقد قصدت أن ألخص أهم ما جاء في البحث مخالفاً ما قلته في المقدمة لأنني أريد أن أقف عند قضية جوهرية هي مفهوم الحداثة التي أراد الكاتب أن ينظر لها بغض الطرف عن بعض ما أهمله من حديث حول حركة النقد خاصة علل منذ البداية أسبابه . أنا مع

الكاتب في حد الحداثة وفي بعض صفاتها وفي كل شروطها مضيفاً إليها شرط العقل وتعقيل الحياة ، ولكني لست معه في أنها قيمة مطلقة خارج حدود الزمنكان أولاً ، وأنها لا تملك شيئاً من الخصوصية تتخالف بها من مجتمع إلى مجتمع ثانياً ، وأنها مرتبطة بالسلب أكثر من ارتباطها بالإيجاب ، أي مرتبطة بالرفض أكثر من ارتباطها بالالتزام والقبول ثالثاً ، صحيح أنها إشكالية وتباين فيها الأقوال ، وقد عثرنا على شيء من ذلك في كل ما تقدم من أبحاث إلا أن من غير الصحيح ألا نبدأ بالتفريق بينها وبين العصرية أو العصرية لمعرفة ما هو مؤقت وما هو مستمر فيها ، وإلا نفرد لمناقشة مفهوماتها بحثاً قائماً بذاته وهو أمر ينقض الملف .

إن الحداثة في بعض مفهوماتها مدانة (انظر لوفيفر ما الحداثة) لا تصلح مثل نقيضها التصوف الذي أشار إليه الأستاذ الجمالي - لا تصلح قاعدة لانطلاق جماعي وأساساً لتقدم مجتمع ، وقد وجدنا بعض هذا أو أحسسنا به حين حين صور الكاتب التعارض بين المعطيات الحداثيّة والتوجهات القومية والاشتراكية . أفيعني ذلك أن على مجتمعنا العربي أن يفقد صلاحيته أو سعيه الرشيد لبناء خصوصية من القيم تناسبه كي يحقق نوعاً من الشمولية الإنسانية أهم صفاتها التمزق والقلق والضياغ مثلما يقرر الكاتب في فهمه للحداثة في هذه المحاضرة وفي غيرها من المحاضرات ؟ أم أن علينا أن نرهن شخصيتنا ومستقبلنا معاً عند أقرب بائع أو مصدر للحداثة حتى ندخلها من بابها العريض ؟ لقد قيل في جملة ما قيل إذا خير المسؤول بين النظام مع القيد وبين الفوضى مع الحرية فلا بد من أن يختار النظام ، وأقول إذا خير مجتمعنا المتخلف بين الحداثة وفق هذا

المفهوم وبين تحقق طموحاته عن طريق الوحدة القومية والاشتراكية فلا أعتقد أنه سيختار المفهوم .

ولعل أنفع ما هذه الدراسة هو وقوفها عند سنوات النكبة عام ١٩٦٧ وجعلها نقطة انعطاف في تاريخ الشعر السوري الحديث تماماً مثلما كانت نكبة فلسطين عام ١٩٤٨ نقطة انعطاف أولى له وللشعر العربي عامة ، وكان الشعر قبل النكبة شيئاً وأصبح بعد النكبة شيئاً آخر ، ونحن نقبل هذا القرار - الرأي الذي خالف به الدارس وجهة نظر زميله السابقين الأستاذان بغدادى وباروت في رؤيتهما لتطورات حركة الحداثة وربطها بالعقود ، إذ لا نستطيع أن نربط أو نقيد هذه الحركة بسنوات تبدأ عندها أو تنتهي فنقول شعر الستينات وشعر السبعينات يمثل هذا التمايز الحاد . أجل نكبة عام سبعة وستين نقطة تحول وانعطاف جذرية منحت الشعر السوري الحديث عمقاً ورزاقاً ووعياً وانفتاحاً ورؤية جديدة ، ومع ذلك فيجب إلا نحملها أكثر مما تحتمل ، وإلا نرهن ثانية حداثتنا الموجودة أو المنشودة إليها ، وأن نفرق دائماً بين ارادة التغيير أو فعله وبين ما يصاحب ذلك من سلبيات وطفيليات لا تشكل هدف التغيير وأن شكلت ظواهره فمن غير المعقول أن ننتظر في كل مرة نكبة أو مأساة حتى ندخل بوابة الحداثة ، ولو صح ذلك لكان العرب من أعرق الشعوب حداثة لكثرة ما لاقوا عبر تاريخهم الطويل من مآس ونكبات .

والآن إذا كانت معظم دراسات الملف تتخلف عن الطموح الذي سعى إليه ، وأراد أن يبلغه ، فهل حققت التعقيبات على الدراسات بعض ذلك أو شيئاً منه على الأقل ؟ في ظني أن مستوى

بعض التعقيبات كان على العموم أفضل من مستوى بعض الدراسات ، ودلت في هذا المستوى على الحس السليم والرؤية الفاحصة والتحليل الدقيق مثلما دلت على الرغبة والطموح والأمل، ولكن معظمها وقع في عدة منزلقات كان يمكن لها أن تتجنبها وفي مقدمتها التقريظ والمجاملة والتقدم من الموضوع على خجل واستحياء ، وإذا كان للناقد الحمصي أن يسمح لنفسه بشيء من الصفة الثانية نتيجة كرمه وحسن ضيافته - فالندوة عقدت في حمص - ونتيجة تلمذته لأساتذته المحاضرين وصدافته لهم فليس له أي حق ولا مسوغ كي ينزلق وراء الصفة الأولى - التقريظ والمجاملة - عدوة النقد ، والممانعة له من أن يشق طريقه على قدمين من الاحترام المتبادل والحوار البناء وسط جو صحي ونظيف.

وفي رأيي - وقد أكون على خطأ - أن ملف الحداثة والشعر - إذا استثنينا بعض الدراسات والتعقيبات كان عاراً على جبين الحركة الشعرية المعاصرة ، وسبة في حق الحداثة وجهها ، وحين نوازن بين الندوة التي عقدتها مجلة الآداب في منتصف الخمسينات حول الموضوع ذاته والعديد من الخاصين بالحداثة في مجلة فصول اللذين صدرا منذ سنوات وبين موضوعات هذا الملف لا نملك إلا أن نخجل ونتوارى ، فما طرح في الندوة أو العديدين كان أجراً وأمتع وأكثر إثارة وأعمق تحليلاً وأشمل رؤية وأبعد تنوعاً وغوراً وثراء ، وإذا كان بعض دارسينا لا يستطيعون بعد مضي ثلاث وثلاثين سنة على ندوة الآداب أن يضيفوا شيئاً فالأفضل لهم أن يصمتوا .

في النهاية أرجو من المحاضرين - وكلهم زملاء وأصدقاء

وأساتذة أجلاء - أن يتقبلوا ما قلته - سلباً أو إيجاباً - بنفس
 رضية وصدر رحب وروح مرنة وعقل محاور فقيماً قال أجدادنا
 العظام «ما منا إلا من ردّ وردّ عليه» ، واضعين بذلك قاعدة هامة
 للمناقشة والمطالبة تعني في جملة ما تعني أننا في ميدان العلوم
 والمعارف الإنسانية لا نملك اعتقادات جازمة وحاسمة وإنما نملك
 وجهات نظر ، تخطئ وتصيب ، ولا تثير علينا ولا جناح أن
 نختلف في وجهات النظر ونبقى رغم ذلك أصدقاء وزملاء .



تواريخ

١ - في النقد التكاملي :

ألقيت جمعية النقد الأدبي ونشرت في الأسبوع الأدبي ، ع ٣٢٧ سنة ١٩٩٢ .

٢ - النقد التكاملي حوار الأسئلة والأجوبة :

الموقف الأدبي ع / ٢٧٣ - ٢٧٤ سنة ١٩٩٤ .

٣ - مفهوم النقد عند غالب هلسا :

أعدت بدعوة من جامعة مؤتة ، نيسان ١٩٩٣ ، ونشرت في الموقف الأدبي ع ٢٦٧ / سنة ١٩٩٣ .

٤ - التناص وما ليس بالتناص :

الأسبوع الأدبي ، ع / ٣٨٨ سنة ١٩٩٣ .

٥ - الانزياح والدلالة :

الأسبوع الأدبي ع / سنة ١٩٩٥ .

٦ - النص الأدبي بين آلية القراءة وإشكالية التلقي :

ألقيت في ندوة عامة أقامتها جمعية النقد الأدبي بتاريخ ٢٨ / ١٢ / ١٩٩٤ ونشرت في الأسبوع الأدبي / سنة ١٩٩٥ .

٧ - تطوير الأدب القومي :

ألقيت في مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا تونس ١٩٨٨ ، ونشرت في الأسبوع الأدبي .

٨ - الفكر القومي عند جبران :

ألقيت بدعوة في الهرمل ، ونشرت في الموقف الأدبي ع / ٢٧٨ سنة ١٩٩٤ .

٩ - الأدب العربي المعاصر في جامعات قطر :

- نشرت ضمن ملف في الموقف الأدبي ، ع / ٢٦٤ سنة ١٩٩٣ .
- ١٠ - السيرة الذاتية عند يقول زيادة :
- كتبته بتكليف ونشرت في الأسبوع الأدبي ع / ٤٣٩ سنة ١٩٩٤ .
- ١١ - نظرية الأجناس الأدبية وتقنيات القصة :
- ألقيت في ندوة أقامتها جمعية القصة في دمشق عام ١٩٩٣ ، وعدلت بعد ذلك وأضيف إليها ونشرت في الموقف الأدبي سنة ١٩٩٥ .
- ١٢ - دور الإيراني في تطوير الشكل الفني للقصة القصيرة :
- ألقيت بدعوة من مؤسسة شومان في الأردن ونشرت في الأسبوع الأدبي ع / ٤١٨ سنة ١٩٩٤ .
- ١٣ - أجيال الرواية العربية :
- كتبته بتكليف ونشرت في عدد مجلة مدى الخاص عن الرواية سنة ١٩٩٥ .
- ١٤ - نجيب محفوظ وانعطاف الرواية العربية :
- كتبته بمناسبة حصول الروائي على جائزة نوبل ، ونشرت في عدد خاص أصدرته مجلة المنتدى ، أبو ظبي ع / ٢٦ سنة ١٩٨٩ .
- ١٥ - البنية السردية في رواية المخطوفون :
- مجلة المعرفة ع / ٣٦٣ سنة ١٩٩٣ .
- ١٦ - التحويل الأدبي عند كوليت الحوري .
- الأسبوع الأدبي سنة ١٩٩٥ .
- ١٧ - مفهوم المكان المفتوح ودلالته في روايات كوليت الحوري .
- ألقيت بدعوة من جمعية القصة والرواية في دمشق بتاريخ ١٠/١٠/١٩٩٤ ، ونشرت في مجلتي لصول القاهرة ع / ١٩٩٥ والموقف الأدبي ع / ١٩٩٥ سنة ١٩٩٥ .

- ١٨ - الخطاب الشعري في ديوان «إنسان على الدرب» . كتبت مقدمة للديوان ونشرت في الأسبوع الأدبي
- ١٩ - معزوفات الحارس السجين .
- الأسبوع الديني في ملف عن الشاعر ع / ٤٣٠ سنة ١٩٩٤ .
- ٢٠ - مفهوم الشعرية العربية .
- أعدت بتكليف وألقيت في ندون أقسامها فرع الاتحاد بمدينة حمص بتاريخ ١٠/١١/١٩٩٤ ونشرت في المعرفة ع / سنة ١٩٩٥ .
- ٢١ - ملف الحداثة والشعر .
- كتبت بتكليف للتعليق على دراسات الحداثة والشعر التي أقيمت ندوتها في حمص ونشرت مباحثها في الموقف الأدبي ع/١٩٣ سنة ١٩٨٧ وجاءت في العدد ٢٠٠ سنة ١٩٨٧ .

فهرس عام

٥	- مقدمة
١٠	١ - في النقد التكاملي .
٢٢	٢ - النقد التكاملي - حوار الأسئلة والأجوبة .
٤٩	٣ - مفهوم النقد عند غالب هلسا .
٧٩	٤ - التناص وما ليس بالتناص .
٩١	٥ - الانزياح والدلالة .
١٠٥	٦ - النص الأدبي بين آلية القراءة وإشكالية التلقي .
١٢٠	٧ - تطور الأدب القومي .
١٢٩	٨ - الفكر القومي السياسي عند جبران .
١٤٤	٩ - السيرة الذاتية عند نيقولا زيادة .
١٥٦	١٠ - نظرية الأجناس الأدبية وتقنيات القصة القصيرة في سورية .
١٧٩	١١ - دور الايراني في تطوير الشكل الفني للقصة القصيرة في الأردن .
١٨٦	١٢ - أجيال الرواية العربية .
٢٠٤	١٣ - لمحب محفوظ وانعطاف الرواية العربية .
٢١٤	١٤ - البنية السردية في رواية المخطوفون لعبد الكريم ناصيف .
٢٣٨	١٥ - التحويل الأدبي عند كوليت الحوري .
٢٥٢	١٦ - مفهوم المكان المفتوح ودلالته في الرواية عند كوليت الحوري .
٢٨٤	١٧ - ديوان إنسان على الدرب . دراسة في الخطاب الشعري .
٢٩٥	١٨ - معزوفات الحارس السجين . دراسة في شعر حسن فتح الباب .
٣٠٨	١٩ - مفهوم الشعرية العربية . الشعر السوري نموذجاً .
٣٥٨	٢٠ - ملف الحداثة والشعر .

مصدر للمؤلف

- ١ - طبقات علماء أفريقيا وتونس . تحقيق بالاشراك تونس ط ١ / ١٩٦٨ ط ٢ / ١٩٨٣ .
- ٢ - الشعر بين الفنون الجميلة . ط ١ القاهرة ١٩٦٨ ط ٢ دمشق ١٩٩٣ .
- ٣ - الشعر العربي الحديث . دراسة في تأصيل تياراته الفنية دمشق ط ١ / ١٩٨١ ط ٢ / ١٩٨٦ .
- ٤ - التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام دمشق ١٩٨٢ .
- ٥ - مقدمة لدراسة الصورة الفنية . دمشق ١٩٨٣ .
- ٦ - تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث . دمشق ١٩٨٣ .
- ٧ - وضع المرأة بين الضبط الاجتماعي والتطور . دمشق ١٩٨٥ .
- ٨ - اللغة العربية لغز المختصين ، الجزء الرابع . حلب ١٩٨٥ .
- ٩ - الحب من النظرة الثالثة ومقالات أخرى . حمص ١٩٩٢ .
- ١٠ - المغامرة النقدية . دمشق . ١٩٩٢ .
- ١١ - مجازز الأرمن . اللاذقية ١٩٩٢ .
- ١٢ - جمال باشا السفاح - دراسة في الشخصية والتاريخ . اللاذقية ١٩٩٣ .
- ١٣ - صورة الزكي في شعر المشرق العربي بالاشراك . اللاذقية ١٩٩٤ .
- ١٤ - أوهاج الحداثة . دمشق ١٩٩٤ .
- ١٥ - المرأة ضد المرأة . مقالات في القضية النسوية اللاذقية ١٩٩٥ .
- ١٦ - دعوة إلى الحوار . دمشق ١٩٩٥ .
- ١٧ - نحو رؤى نقدية في اللغة والتاريخ والإنسان . حمص ١٩٩٥ .
- ١٨ - حركة الشعر الحديث في سورية ولبنان . مؤسسة الباهطين . الكويت ١٩٩٥ .
- ١٩ - موسيقى القرآن . الأردن . بيروت ١٩٩٥ .
- ٢٠ - نضال الشعبين العربي والأرمني ضد الاستعمار العثماني . بالاشراك . اللاذقية ١٩٩٥ .
- ٢١ - أطراف الوجه الواحد دراسات نقدية في النظرية والتطبيق .

اليافي ، د. نعيم ، أطراف الوجه الواحد ،
دراسات نقدية ، في النظرية والتطبيق ،
الطبعة الأولى ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،
٤٠٠ ص ، قياس ١٧,٥ × ٢٥ سم

*

مطبعة اتحاد الكتاب العرب

١٩٩٧





هذا الكتاب:

يحاول الباحث في هذه الدراسات تأسيس منهج نقدي تكاملي يختلف من حيث مضمونه عن المعنى السائد لهذا المصطلح. ويهدف إلى التحرر من المواقف المسبقة والإيديولوجيات الصماء والقوالب الجاهزة. وهو منهج انفتاح نحو اتجاهين: الأول يذهب من النص إلى الناقد، والثاني يذهب من الناقد إلى النص فيستري أحدهما الآخر بتشكيل متجانس متكامل.

مضعة: اتحاد الكتاب العرب

دمشق

السعر داخل القطر ٢٦٥ ل. س

السعر خارج القطر ٣٢٥ ل. س